

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES  
CURSO DE MESTRADO**

**CLARA SAMPAIO CUNHA**

**CURADORIA E PRÁTICA ARTÍSTICA: reflexões sobre a curadoria contemporânea e  
o trânsito entre as atuações do artista e do curador**

**VITÓRIA  
2016**

**CLARA SAMPAIO CUNHA**

**CURADORIA E PRÁTICA ARTÍSTICA: reflexões sobre a curadoria contemporânea e o trânsito entre as atuações do artista e do curador**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, linha de pesquisa Nexos entre arte, espaço e pensamento. Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Gisele Barbosa Ribeiro

VITÓRIA  
2016

**CLARA SAMPAIO CUNHA**

**CURADORIA E PRÁTICA ARTÍSTICA: reflexões sobre a curadoria contemporânea e o trânsito entre as atuações do artista e do curador**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, linha de pesquisa Nexos entre arte, espaço e pensamento. Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Gisele Barbosa Ribeiro

Aprovada em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2016

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Gisele Barbosa Ribeiro**  
**Universidade Federal do Espírito Santo**  
**Orientadora**

---

**Prof. Dr. Erly Vieira Junior**  
**Universidade Federal do Espírito Santo**

---

**Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy**  
**Universidade Federal do Pará**

## **AGRADECIMENTOS**

Meus agradecimentos à Prof. Dra. Gisele B. Ribeiro pelo aprendizado, acompanhamento e ótimas discussões ao longo da pesquisa, e aos professores membros da banca examinadora, Prof. Dr. Erly Vieira Junior e Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy, pela disponibilidade e observações valiosas nas fases de qualificação e defesa;

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela bolsa concedida para realização dessa pesquisa;

Aos artistas entrevistados pela atenção e disponibilidade;

Aos artistas e parceiros envolvidos no projeto Estudos de Recepção – arte contemporânea em espaços domésticos, especialmente ao Gabriel Menotti, pelas parcerias e debates;

Ao Gustavo, amigos e família pelo apoio e carinho.

## **RESUMO**

A dissertação investiga questões relacionadas à emergência, desenvolvimento e desafios da curadoria contemporânea, considerando as transformações sofridas por museus e galerias ao longo das décadas, principalmente com a contribuição das vanguardas modernistas do século XX. Busca ainda apresentar, sob a perspectiva do artista como curador e do curador como artista, uma análise das tensões e implicações que tal trânsito pode criar. Como ponto de partida, retomamos brevemente a formação dos primeiros museus e a constituição de seus acervos para compreender quando o aparecimento de uma figura que “zelasse” por essas coleções passou a ser solicitada pelo sistema da arte. No entanto, seria a partir de meados do século XX que a curadoria se firmaria como presença constante no sistema da arte, seja por seu papel na formação de público (como mediador dos diálogos entre artistas e exposição), seja por intermediar as cada vez mais complexas relações entre artistas e instituições. A figura do curador tem gradativamente se sobressaído no circuito artístico e à sua função prática original, a de preservação de coleções e organização de mostras, tem se somado uma ação que integra conceitualmente a experiência da obra de arte. A “curadoria” é discutida, portanto, tendo como base exposições cujas noções de curadoria autoral, do curador-como-artista ou do artista-como-curador se fizeram presentes, mas também em eventos onde o aspecto colaborativo, entre práticas artísticas e curatoriais, diluiria as fronteiras entre esses campos de atuação. Por meio de uma pesquisa teórica – cuja bibliografia engloba aquela produzida por artistas, curadores, críticos e demais pensadores ligados ao sistema da arte –, estudos de caso e entrevistas, investigamos o deslocamento (em via de mão dupla) entre as atividades de artistas e de curadores em proposições expositivas dentro e fora dos espaços especializados da arte. Analisamos, por fim, a prática curatorial na contemporaneidade com vistas à ampliação da discussão e suas perspectivas.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Artista-curador; curador-artista; curadoria contemporânea; exposição; arte contemporânea

## **ABSTRACT**

The thesis investigates matters related to the emergence, development and challenges of contemporary curation, taking into consideration the transformations undergone by museums and art galleries throughout the decades, mainly due the Modernist Vanguards of the twentieth-century. It aims to present, under the perspective of the artist-as-curator and the curator-as-artist, an analysis of tensions and implications that such transit can create. As a starting point, we have briefly discussed the formation of the first museums and the establishment of their collections to understand when the appearance of a figure that would “watch over” those collections came to be requested by the art system. However, it would be in the mid-twentieth century that curation would become omnipresent in the art system, whether by its role in educating the audiences (as a mediator between artists and exhibitions), whether by mediating the increasing complex relationships between artists and institutions. The figure of the curator has been gradually standing out in the art scene and to its original practical function, managing collections and organizing art shows, it has been added one that incorporates conceptually the experience of the artworks. Therefore, curation is debated here having as examples exhibitions in which the notions of an authorial curation, curator-as-artist and artist-as-curator were present, but also in events where the collaborative aspect between artistic and curatorial practices would dilute the borders between those playing fields. Through a theoretical research - that comprehends a bibliography written by artists, curators, critics, theorists and other scholars related to the art system, case studies and interviews, we have investigated the displacement (in a two-way road) between the activities of artists and curators in exhibition proposals inside and outside specialized art venues. Finally, we have analyzed the curatorial practice in the contemporaneity for the broadening of the discussion and its perspective.

## **KEYWORDS**

Artist-curator; curator-as-artist; contemporary curation; art exhibitions; contemporary art

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** - Samuel F. B. Morse, *Galeria de Exposição no Louvre* (óleo sobre tela, 180 x 274 cm, 1833). Fonte: Washington Faculty/David Tatham. Disponível em: <[http://faculty.washington.edu/dillon/Morse\\_Gallery/](http://faculty.washington.edu/dillon/Morse_Gallery/)>. Acesso em 20 de março de 2015 ..... p.23
- Figuras 2 e 3** - Vistas da obra *Prounenraum* de El Lissitzky (1890-1941) reconstruída em 2010 no Museum of Modern Art (MoMA) de Nova Iorque. Fonte: Divulgação/MoMA. Disponível em: <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/online/#works/01/19>>. Acesso em 18 de março de 2015..... 25
- Figura 4** - Imagem do painel *Fortuna. Symbol of the struggle of the self-liberating man (merchant)*. Painel nº 48 do Atlas Mnemosyne de Warburg. Fonte: Cornell University – Mnemosyne meanderings through Aby Warburg’s Atlas (2013). Disponível em: <<http://warburg.library.cornell.edu/panel/48>>. Acesso em: 18 de março de 2015 ..... 27
- Figura 5** - Imagem da obra *Within and beyond the frame* (1972), John Weber Gallery. Fonte: Divulgação/Bortolami Gallery. Disponível: <<http://bortolamigallery.com/exhibitions/within-and-beyond-the-frame/238/>>. Acesso em 20 de março de 2015 ..... 32
- Figuras 6 e 7** - Vistas das instalações *1200 bags of coal* (1938) e *Mile of String* (1942), respectivamente. Fonte: Tate Modern, 2012. Disponível em: <[http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/duchamp-childhood-work-and-play-vernissage-first-papers-surrealism#footnote1\\_i6hofli](http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/duchamp-childhood-work-and-play-vernissage-first-papers-surrealism#footnote1_i6hofli)>. Acesso em: 18 de março de 2015 ..... 34
- Figuras 8 e 9** - Vistas das instalações *Volátil* e *Através*, respectivamente, remontadas em exposição no Museu D’Art Contemporani de Barcelona em 2008. Fonte: Andrew Russeth /16 Miles. Disponível em: <<http://www.16miles.com/2009/04/cildo-meireles-at-museu-dart.html>>. Acesso em: 05 de outubro de 2015 ..... 36
- Figura 10** - Cildo Meireles, Garrafas do *Projeto Coca-Cola*. Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/insercoes-em-circuitos-ideologicos-projeto-coca-cola/>>. Acesso em: 06 de outubro de 2015 ..... 37
- Figura 11** - Vista da instalação do *Projeto Coca-Cola*. Fonte: Catálogo da Exposição NEOVANGUARDAS. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/viewFile/42197/28486>>. Acesso em: 06 de outubro de 2015 ..... 37
- Figura 12** - Vista da “Seção de Figuras – a águia do Oligoceno até o presente” (instalação *Musée d’art Moderne* de Marcel Broodthaers) na Kunsthalle de Dusseldorf (1972) Fonte: The Chicago School of Media Theory. Disponível em: <<https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/avant-garde/>>. Acesso em 20 de março de 2015 ..... 38
- Figuras 13 e 14** - Vistas da exposição *Raid the Icebox* de Andy Warhol, realizada na Rhode Island School of Design (RISD) em 1970. Fonte: The Andy Warhol Museum. Disponível em: <[http://www.warhol.org/edu\\_additional.aspx?id=7011](http://www.warhol.org/edu_additional.aspx?id=7011)>; e Rice University Department of

Visual Arts, respectivamente. Disponível em: <<http://bit.ly/1R1AYdA>>. Acesso em 20 de março de 2015 ..... 40

**Figura 15** - Vista geral da exposição *The Play of the Unmentionable* de Joseph Kosuth (Brooklyn Museum, 1990). Fonte: Divulgação/ Brooklyn Museum. Disponível em: <[http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/819/The\\_Brooklyn\\_Museum\\_Collection%3A\\_The\\_Play\\_of\\_the\\_Unmentionable\\_Joseph\\_Kosuth](http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/819/The_Brooklyn_Museum_Collection%3A_The_Play_of_the_Unmentionable_Joseph_Kosuth)> Acesso em 20 de março de 2015 ..... 41

**Figura 16** - Vista da instalação *Nine Books Neurological Compilation: the physical mind since 1945* de Christine Kozlov na exposição *c. 7,500* (Walker Art Center, Mineápolis, EUA, 1973). Fonte: Walker Art Center. Disponível em: <<http://blogs.walkerart.org/visualarts/2012/12/04/lucy-lippard-six-years-7500-walker-art-center/>>. Acesso em 17 de novembro de 2015.....51

**Figuras 17 e 18** - Vista da exposição *When attitudes become form* (1969). Fonte: Kunsthalle Bern. Disponível em: <[http://www.kunsthalle-bern.ch/deu/when\\_attitudes\\_become\\_form](http://www.kunsthalle-bern.ch/deu/when_attitudes_become_form)>. Acesso em 16 de novembro de 2015 ..... 52

**Figuras 19 e 20** - Vista da exposição *Travel(s) in Utopia JLG 1946-2006: In Search of Lost Theorem* de Jean-Luc Godard. Fonte: The Institute for Advanced Technology in Humanities. Disponível em: <<http://pmc.iath.virginia.edu/issue.906/17.1gavarini.html>>. Acesso em 17 de novembro de 2015 ..... 54

**Figura 21** - Vista da instalação-exposição *Grossvater: Ein Pioneer wie wir* de Harald Szeemann. Fonte: *grupa o.k.* Disponível em: <<http://bit.ly/1OcKYBc>>. Acesso em: 23 de novembro de 2015 ..... 55

**Figura 22** - Vista da instalação de Joseph Kosuth na residência de André Vereecken. Fonte: Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (S.M.A.K). Disponível em: <<http://smak.be/nl/tentoonstelling/5123>>. Acesso em 20 de novembro de 2015 ..... 57

**Figuras 23 e 24** - Fotografia da obra de Peter Fischli e David Weiss, 1991. Fonte: Radicate.eu – Contemporary Art. Disponível em: <<http://www.radicate.eu/hans-ulrich-obrist-chapter-6capitolo-6/>>. Acesso em 17 de novembro de 2015 ..... 58

**Figura 25** - Imagem do anúncio de jornal da artista Elaine Ruas para o projeto *Moradas do Íntimo*. Fonte: Orthof e Dias (2009). Disponível em: <[https://issuu.com/necfci-unb/docs/revista\\_museologia\\_pdf](https://issuu.com/necfci-unb/docs/revista_museologia_pdf)>. Acesso em 16 de março de 2016..... 58

**Figura 26** - Vista da obra *Orchestre de femmes* (1989) de Ulay (Alemanha, Países Baixos). Fonte: Divulgação/Magiciens de la Terre. Disponível em: <<http://magiciensdelaterre.fr/artistes.php?id=21#>>. Acesso em 23 de novembro de 2015 ..... 60

**Figura 27** - Vista da obra *Vive en la linea* (1989) de José Bédia (Cuba). Fonte: Deidi von Schaewen/Magiciens de la Terre. Disponível em: <<http://magiciensdelaterre.fr/artistes.php?id=21#>>. Acesso em 23 de novembro de 2015 ..... 60

**Figura 28** - Vista da 18ª Bienal de São Paulo e a obra *Loba* (Daniel Senise, 1984). Fonte: Divulgação/Fundação Bienal de São Paulo. Disponível em: <[http://imgs.fbsp.org.br/files/18BSP\\_01436.jpg](http://imgs.fbsp.org.br/files/18BSP_01436.jpg)> Acesso em 27 de novembro de 2015 ..... 64



<b>Figura 29</b> - Vista geral da 24ª Bienal de São Paulo. Fonte: Gal Oppido/Fundação Bienal de São Paulo. Disponível em: < <a href="http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/AHWS/blog/post.aspx?post=101">http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/AHWS/blog/post.aspx?post=101</a> > Acesso em 26 de novembro de 2015 .....	66
<b>Figura 30</b> - Vista da obra <i>Colagem</i> (Arnaldo Antunes, 1998) ao lado de <i>No país da língua grande</i> (Lenora de Barros, 1998) na 24ª Bienal de São Paulo. Fonte: Gal Oppido/Fundação Bienal de São Paulo. Disponível em: < <a href="http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/AHWS/blog/post.aspx?post=101">http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/AHWS/blog/post.aspx?post=101</a> > Acesso em 26 de novembro de 2015.....	66
<b>Figura 31</b> - Planta baixa geral da instalação <i>Medidas</i> concebida pela artista Leticia Parente. Fonte: Leticia Parente. Disponível em: < <a href="http://www.leticiaparente.net/frame_instalacao_Medidas.htm#">http://www.leticiaparente.net/frame_instalacao_Medidas.htm#</a> >. Acesso em 01 de dezembro de 2015.....	68
<b>Figura 32</b> - Vista da instalação <i>Untitled (Free)</i> de Rikrit Tiravanija remontada no MoMa em 1995. Fonte: Scott Rudd/Art News. Disponível em: < <a href="http://www.artnews.com/2012/03/13/curry-up/">http://www.artnews.com/2012/03/13/curry-up/</a> >. Acesso em 11 de janeiro de 2016.....	74
<b>Figura 33</b> - Vista da instalação <i>Untitled (Free)</i> de Rikrit Tiravanija remontada no MoMa em 1995. Fonte: Hiroko Masuike/New York Times. Disponível em: < <a href="http://www.nytimes.com/2011/12/30/arts/design/some-favorite-things-not-hanging-onawall.html?_r=0">http://www.nytimes.com/2011/12/30/arts/design/some-favorite-things-not-hanging-onawall.html?_r=0</a> > Acesso em 11 de janeiro de 2016 .....	74
<b>Figura 34</b> - Vista da instalação <i>Busts and Empty Pedestals</i> de Fred Wilson. Fonte: Birmingham City University/Divulgação. Disponível em: < <a href="http://www.archivesandcreativepractice.com/fred-wilson/">http://www.archivesandcreativepractice.com/fred-wilson/</a> >. Acesso em 08 de janeiro de 2016.....	78
<b>Figura 35</b> - Vista da instalação <i>Museum Restaurant</i> de Meshac Gaba. Fonte: Museum de Paviljoens/ Gert Jan van Rooij. Disponível em: < <a href="http://www.depaviljoens.nl/page/8237?lang=en">http://www.depaviljoens.nl/page/8237?lang=en</a> >. Acesso em 08 de janeiro de 2016.....	79
<b>Figura 36</b> - Vista da instalação <i>Art and Religion Room</i> de Meschac Gaba. Fonte: Museum de Paviljoens/Gert Jan van Rooij. Disponível em: < <a href="http://www.depaviljoens.nl/page/8237?lang=en">http://www.depaviljoens.nl/page/8237?lang=en</a> >. Acesso em 08 de janeiro de 2016.....	79
<b>Figura 37</b> - Vista da exposição na OÁ Galeria – arte contemporânea, Vitória, ES. Fonte: Acervo pessoal .....	98
<b>Figura 38</b> - Bate papo com os artistas e equipe envolvida no projeto. Fonte: Acervo pessoal .....	98
<b>Figura 39</b> - Bate papo na residência com os anfitriões e a artista. Fonte: Acervo pessoal....	100
<b>Figura 40</b> - Abertura da exposição na residência de Elaine e Yiftah Peled, com a obra de Raquel Garbelotti em primeiro plano. Fonte: Acervo pessoal .....	100
<b>Figuras 41 e 42</b> - Abertura da exposição na residência de Erly Vieira Jr. e Waldir Segundo. Fonte: Acervo pessoal .....	101
<b>Figuras 43 e 44</b> - Abertura da exposição na residência de Gabriel Menotti com trabalho de Mariana Antônio ao fundo. Fonte: Acervo pessoal.....	101

<b>Figura 45</b> - Vista da instalação do artista Julio Tigre. Fonte: Acervo pessoal .....	102
<b>Figura 46</b> - Abertura da exposição na casa de Rosindo Torres. Fonte: Acervo pessoal .....	102
<b>Figura 47</b> – Vista dos quatro livretos correspondentes a cada casa do projeto. Fonte: Acervo pessoal .....	104
<b>Figura 48</b> - Livretos completos com a caixa. Fonte: Acervo pessoal.....	104

## SUMÁRIO

<b>I. INTRODUÇÃO</b> .....	p.12
<b>II. Os espaços expositivos: dos Gabinetes de Curiosidades às críticas ao cubo branco moderno</b> .....	20
II.1 O <i>Atlas Mnemosyne</i> de Aby Warburg (1924) e o <i>Museu Imaginário</i> de André Malraux (1947) .....	26
II.2 Questões sobre crítica institucional e a exposição como espaço crítico .....	29
<b>III. Práticas curatoriais contemporâneas: o curador como autor, exposições em espaços domésticos e grandes exposições temáticas</b> .....	44
III.1 Processos curatoriais: as exposições numeradas de Lucy Lippard (1969-1973) e <i>When attitudes become form</i> de Harald Szeemann (1969) .....	48
III.2 Proposições em espaços domésticos: <i>Grossvater – Ein Pionier wie wir</i> de Harald Szeemann (1974), <i>Chambres D’Amis</i> de Jan Hoet (1986), <i>Kitchen Show</i> de Hans Ulrich Obrist (1991), e <i>Moradas do íntimo</i> de Karina Dias e Gê Ortoff (2009) .....	55
III.3 Questões políticas e curadoria autoral: <i>Magiciens de la terre</i> de Jean-Hubert Martin (1989), a <i>Bienal da Antropofagia</i> de Paulo Herkenhoff (1998), e as experiências no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, <i>Domingos de Criação</i> (1971) e <i>Área Experimental</i> (1975-1978) .....	59
<b>IV. Curadoria e prática artística: o trânsito entre as atuações do artista e do curador</b> ..	71
IV.1 Trânsitos contemporâneos .....	73
IV.2 O artista como curador.....	75
IV.3 Embates – entrevistas em campo .....	83
IV.3.1 Adrian Brun .....	84
IV.3.2 Perla Montelongo .....	86
IV.3.3 Katerina Kokkinos-Kennedy .....	87
IV.3.4 Yuri Firmeza.....	91
IV.4 Estudos de Recepção – arte contemporânea em espaços domésticos (2013-2015) .....	95
<b>V. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	106
<b>VI. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	112
<b>VII. ANEXOS</b> .....	118
VII.1 ANEXO I – Formulário de inscrição do projeto Estudos de Recepção .....	118
VII.2 ANEXO II – Convites e Livretos do projeto Estudos de recepção... ..	124

## I. INTRODUÇÃO

A presente pesquisa de Mestrado trata de uma etapa seguinte ao projeto de monografia apresentado nessa Universidade em 2011. Na ocasião, desenvolvendo uma pesquisa que se situava entre os campos de arquitetura e arte, buscou-se analisar as evoluções dos espaços expositivos até os dias de hoje, bem como demonstrar que discussões do campo da arte levaram ao cruzamento de trabalhos entre artistas e arquitetos. Compreendendo as transformações sofridas por museus e galerias ao longo das décadas, principalmente com a contribuição das vanguardas modernistas do século XX, esta dissertação investiga questões relacionadas à emergência, desenvolvimento e desafios da curadoria contemporânea. Além disso, busca apresentar sob a perspectiva do artista como curador, uma análise das tensões e implicações que tal trânsito pode criar. Como ponto de partida, retomamos brevemente a formação dos primeiros museus e a constituição de seus acervos para compreender quando o aparecimento de uma figura que “zelasse” por essas coleções passou a ser solicitada pelo sistema da arte. A partir das transformações dos espaços expositivos até o cubo branco moderno – modelo que se firmou e ainda ecoa como resposta para as mais variadas proposições expositivas – surgiria o curador, cuja função se situa entre a instituição, a crítica e a prática artística. No entanto, seria a partir de meados do século XX que a curadoria se firmaria como presença constante no sistema da arte, seja por seu papel na formação de público (como mediador dos diálogos entre artistas e exposição), seja por intermediar as cada vez mais complexas relações entre artistas e instituições. A figura do curador tem se sobressaído no circuito artístico e à sua função prática original, a de preservação de coleções e organização de mostras, tem se somado uma ação que integra conceitualmente a experiência da obra de arte. O termo “curadoria”, hoje empregado para definir as mais diversas funções criativas, foi analisado tendo como base exposições cujas noções de curadoria autoral, do curador-como-artista ou do artista-como-curador se fizeram presentes, mas também em eventos onde o aspecto colaborativo, entre práticas artísticas e curatoriais, diluiria as fronteiras entre esses campos de atuação.

De acordo com Hans Ulrich Obrist (2014, p. 27), os primeiros organizadores de exposições apareceriam no Museu do Louvre, no século XVIII. Os *décorateurs*, como eram chamados, eram muitas vezes artistas responsáveis por planejar e produzir as exposições anuais do museu. Essa atividade padronizaria os modos de exibição das obras de arte, organizando os trabalhos

por semelhanças históricas ou temáticas.<sup>1</sup> Mais tarde, a ideia de organizar mostras desvinculadas dos interesses institucionais mais diretos, apareceria em iniciativas como o “Pavilhão do Realismo” (1855) de Gustave Courbet e no “*Salon des Refusées*” (1863), ambos na França. Essas experiências mais autônomas seriam importantes contribuições para a prática artística a partir da década de 1960, quando os artistas passariam a levantar questões relacionadas ao lugar da arte, revelando as condições sócio-políticas que a atravessam, ao produzir trabalhos específicos para ambientes fora do âmbito especializado da arte e para espaços públicos. Conscientes do papel homogeneizador imposto pelo enquadramento do museu, essa prática artística politizada – como conceitua Douglas Crimp no ensaio “Sobre as ruínas do museu” (2005) – seria uma das características principais do pós-modernismo, que passaria a incluir propostas de crítica às instituições, além de buscar alternativas para a exibição das obras de arte.

Contudo, como afirma Terry Smith (2012), o termo *curador* já foi expandido há algum tempo para além das atribuições daqueles que cuidam de coleções – e montam exposições – para incluir também a concepção de eventos de caráter artístico fora do museu. O curador tem assumido um papel de prestígio no sistema da arte nos últimos anos – principalmente dentro de grandes instituições – sendo incumbido de produzir significados potentes para obras, facilitando assim também seu consumo, “elevando” o trabalho e a “genialidade” de artistas, organizando, inclusive, encontros seletos entre colecionadores, críticos, galeristas e investidores. Nesse sentido, justifica-se essa pesquisa pela necessidade de desvendar as peculiaridades do pensamento curatorial contemporâneo e de enfrentar seus desafios, apresentando alternativas às curadorias mais tradicionais comumente desempenhadas por diretores de museu e historiadores da arte em todo o mundo.

Na era das exposições *blockbusters*, nota-se um esforço em atrair o público para a exibição de obras de artistas já consagrados, com a escolha de obras multimídias com forte apelo visual e interativo, na realização de cenografias elaboradas. Como afirma o curador Olu Oguibe (2004, p. 9): “em sua essência o curador burocrata tem suas obrigações básicas determinadas por exigências institucionais: [...] montar o mais popular ou mais bem-sucedido *display* para a instituição e, [...] especialmente hoje, atrair o maior público para o museu, galeria ou coleção”.

---

<sup>1</sup> “Usually artists themselves, the *décorateurs* were in charge of organizing and hanging artworks for the annual exhibitions of the Academy. They began to standardize the practice of installing museum collections in order to best display both historical developments and thematic similarities” (OBRIST, 2014, p.27).

Esses grandes investimentos seriam um reflexo da “competitividade” presente entre exposições de arte e as mais variadas opções de entretenimento disponíveis, de conteúdo supostamente mais assimilável. Se resgatarmos artigos de jornais brasileiros nos últimos cinco anos comentando sobre as últimas grandes exposições realizadas no Rio de Janeiro ou em São Paulo, os dados serão os mesmos: o interesse por um público que normalmente não frequenta museus, o aumento no número de visitantes, o tempo de espera nas filas, a diversificação de ações educativas. Na contramão dos índices visados pela indústria cultural, discute-se nesta pesquisa uma compreensão da curadoria como atividade que não se baseia no número de visitantes para determinar o sucesso de uma exposição, e que justamente, faz uso dessas determinações para problematizar o papel do museu no sistema da arte. Sua delimitação se dá por reconhecer os limites impostos por museus e galerias aos artistas aos trabalhos de arte, o problemático destaque que tem se dado à figura do curador nas últimas décadas, e a possibilidade de se pensar alternativas para a prática curatorial.

A pesquisa proposta se justifica também pela discussão sobre a prática curatorial ser muito recente – a maior parte da bibliografia específica sobre o assunto data de pouco mais de dez anos – e a abordagem artista-curador é um assunto ainda menos explorado. Segundo Kate Fowle (2012), no início dos anos 2000 existiam cinco programas de mestrado sobre estudos curatoriais pelo mundo e cerca de seis publicações sobre o tema. Contudo, sua relevância está na compreensão do papel fundamental que os artistas têm desempenhado como curadores, a partir do jogo de forças envolvido na criação de exposições dentro das instituições. Torna-se, portanto, pertinente apresentar situações em que o espaço expositivo é compreendido criticamente para repensar as normas de exibição de arte e o conjunto simbólico de interpretações que é gerado por essa apresentação. Se podemos convir que uma completa neutralidade de discurso é impossível (BUREN, 1983), a exposição sempre será uma leitura que se interpõe entre obra e observador. Em alguns casos, pode sintomaticamente simbolizar um discurso antagônico ao proposto originalmente pelo artista, principalmente se a exposição for pensada como uma grande obra de seu autor-curador. Entretanto, a diferença de discurso entre artistas-curadores e curadores, é, *grosso modo*, visível pelos posicionamentos ideológicos que ocorrem no arranjo de certas exposições. Trata-se de uma prática em comum que envolve a seleção e disposição de trabalhos em um espaço, mas, em alguns casos, como defende Claire Bishop (2007, p. 1, tradução nossa), elas funcionariam dentro de esferas discursivas diferentes:

a seleção curatorial seria “sempre uma negociação ética entre autorias pré-existentes ao invés da criação artística de significado *sui generis*”.<sup>2</sup>

Nesse sentido, a hipótese deste trabalho é a de que o envolvimento do artista com estratégias expositivas e curatoriais têm possibilitado um posicionamento crítico frente ao sistema da arte, além da experimentação de novas formas de exibição e circulação da arte. Um desdobramento possível dessa hipótese seria a atual situação de deslocamento entre as atuações do curador e do artista, que desestabilizaria a ordem dos discursos no interior do sistema da arte, e que traz à tona o debate em torno das noções de autoria e processo criativo, o que acarretaria uma compreensão da atividade curatorial na contemporaneidade como produção colaborativa. O câmbio entre as práticas artísticas e curatoriais permitiriam a emergência de propostas que tensionam as convenções museológicas com vistas a sua compreensão e problematização, gerando possíveis alternativas para produção e para circulação da arte frente aos modelos institucionais hegemônicos.

Importa também demonstrar que o assunto tem há algum tempo ecoado de diversas maneiras no sistema da arte, seja em novas proposições expositivas em instituições já consagradas, seja em residências artísticas em curadoria, curadorias *online*, entre outras. Um exemplo desse interesse é o projeto *The Next Documenta Should be Curated by an Artist*, organizado em 2003 pelo curador e dramaturgo Jens Hoffman, com a participação de artistas, críticos e curadores. Por meio de uma plataforma virtual, os participantes refletiram sobre um possível cenário motivado pela frase que dá nome ao projeto, caso um artista tomasse frente à organização da Documenta de Kassel. Quando os curadores passaram a se envolver conceitualmente na organização das exposições é que se sobressaíram no circuito artístico com suas proposições inovadoras. No entanto, como aponta Hoffman (2003):

[...] nos últimos anos, o foco se desviou e as exposições nas quais os trabalhos de arte são empregados para ilustrar as fixações dos curadores tem sido vastamente criticadas. A troca criativa e intelectual entre artistas e curadores foi, contudo, irreversivelmente transformada e criou uma nova condição nesse relacionamento (HOFFMAN, 2003, p. 1, tradução nossa).<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> “Although both curating and installation are concerned with selection, they function within different discursive spheres: curatorial selection is always an ethical negotiation of pre-existing authorships, rather than the artistic creation of meaning *sui generis*” (BISHOP, 2007, p. 1).

<sup>3</sup> “Yet in recent years the focus has shifted and exhibitions in which art works are employed to illustrate the fixations of curators have been widely criticized. The creative and intellectual exchange between artists and curators has, however, been irreversibly changed and created a new condition in this relationship” (HOFFMAN, 2003, p. 1).

A metodologia através da qual desenvolvemos a investigação aqui apresentada se baseou em pesquisa teórica – englobando uma literatura crítica produzida por artistas, curadores, críticos e teóricos ligados ao sistema da arte –, bem como em estudos de caso e entrevistas. No caso das entrevistas, os dados foram coletados por meio de pesquisa de campo, em conversas com artistas-curadores, utilizando um roteiro semi-estruturado. As entrevistas foram gravadas e posteriormente transcritas. Em seguida, os dados foram organizados de forma a proceder a etapa de reflexão e análise. Os confrontos dos dados de campo com a base teórica permitiram estabelecer as conclusões acerca dos objetivos propostos e contribuições esperadas deste estudo.

O aporte mais histórico da pesquisa – desenvolvido principalmente no primeiro capítulo, onde discutimos as transformações na organização das exposições de arte – foi baseado em textos críticos de autores que tem se tornado referenciais para a compreensão da arte na contemporaneidade e sua relação com questões espaciais, como o crítico de arte e artista Brian O’Doherty, em seu livro *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço de arte* (2002); a historiadora e crítica de arte Claire Bishop, em seu livro *Installation art* (2005), bem como em seu artigo *What is a curator* (2007); o historiador de arte e curador Douglas Crimp em *Sobre as ruínas do museu* (2005); o curador e autor de diversos livros sobre curadoria Hans Ulrich Obrist *Uma breve história da curadoria* (2010) e *Ways of curating* (2014); o crítico de arte e curador Terry Smith em *Thinking contemporary curating* (2012); o artista Daniel Buren nos textos *The Function of Architecture* (1975), *The Function of Museum* (1983) e outros; a historiadora de arte Emma Barker em *Contemporary Cultures of Display* (1999); o artista (também crítico e curador) Ricardo Basbaum em *Perspectivas para o museu no século XXI* (2011) e o Artista como curador (2001) entre outros textos, além da arquiteta e historiadora de arte Sonia del Castillo, em *Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições* (2008). Os exemplos de exposições e propostas artísticas selecionados para a pesquisa partem sobretudo da relevância que tais exposições possuem na discussão sobre a prática curatorial contemporânea. Alguns casos, como *Magiciens de la Terre*, *When attitudes become form*, a 24ª Bienal de São Paulo, as *JAC (Jovem Arte Contemporânea)* e *Domingos de Criação* são exemplos citados constantemente em bibliografia nacional e internacional sobre o assunto, mas boa parte dos casos foram escolhidos exatamente pela dificuldade de acesso à informação em livros de língua portuguesa, como as exposições *Raid the Icebox* de Andy Warhol, *The Play of the Unmentionable* de Joseph Kosuth, *Mining the Museum* de Fred Wilson e outras. Nesse



sentido, acreditamos que trazer textos e experiências de contextos estrangeiros seja uma oportunidade de contribuir para a discussão acadêmica sobre a prática curatorial, traduzindo excertos e apresentando exemplos que aparecem pouco em pesquisas brasileiras.

No primeiro capítulo, “Os espaços expositivos: dos Gabinetes de Curiosidades às críticas ao cubo branco moderno”, serão apresentadas as transformações do termo “curador” e uma breve aproximação às primeiras coleções e exposições até a conformação do espaço expositivo moderno. A primeira parte do capítulo, “O *Atlas Mnemosyne de Warburg* (1924) e o *Museu Imaginário* de André Malraux (1947)”, apresenta o posicionamento crítico de tais pensadores diante da apresentação tradicional da História da Arte e seu repasse ao público possibilitado por museus e livros, problematizando a existência de uma corrente de pensamento dominante e antecipando de certa forma as propostas de democratização do acesso à arte. Em um segundo momento, em “Questões sobre crítica institucional e a exposição como espaço crítico”, visamos apresentar a problematização do cubo branco desenvolvida por artistas como Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers, Andy Warhol e Joseph Kosuth. Também foram importantes as experiências críticas realizadas pelo curador Walter Zanini, com a *JAC-72 (Jovem Arte Contemporânea, 1972)*, em São Paulo, pelo artista Cildo Meireles com *O Sermão da Montanha: Fiat-Lux* (1973-1979), *Volátil* (1980-1994) e *Através* (1983-1989), e o crítico Frederico Moraes com a exposição *Nova Crítica* (Rio de Janeiro, 1970), bem como refletir sobre o caminho que leva à ideia da exposição como produtora de significados.

Quanto às noções de curadoria contemporânea e suas manifestações em curadoria autoral, e a possibilidade de atuação institucional e/ou independente, desenvolvidas no segundo capítulo intitulado “Práticas curatoriais contemporâneas: o curador como autor, exposições em espaços domésticos e grandes exposições temáticas”, teremos como base textos de Hans Ulrich Obrist (2010, 2014), Lorenzo Benedetti (2012), Nicolas Trezzi (2010), do crítico e curador Olu Oguibe em *O fardo da curadoria* (2004), do curador Carson Chan, em *Measures of an exhibition – space not art is the curator’s primary material* (2011), Claire Bishop em *Radical Museology* (2014), dos sociólogos Nathalie Heinich e Michael Pollak em *From museum curator to exhibition auteur – inventing a singular position* (1996); e do livro *Thinking about exhibitions* (1996), uma coletânea de ensaios críticos de autores como Germano Celant, Daniel Buren e outros, organizado por Reesa Greenberg, Bruce Ferguson e Sandy Nairne. Para tratar desse assunto, serão abordadas exposições como *Magiciens de la terre* (1989) com curadoria de Jean-Hubert

Martin, e *When attitudes become form* (1969), com curadoria de Harald Szeemann, além de experiências no Brasil como a 24ª *Bienal Internacional de Arte de São Paulo*, em 1998, com curadoria de Paulo Herkenhoff, o projeto *Domingos de Criação* (1971) organizado por Frederico Moraes e a *Área Experimental* (1975-1978), ambos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O segundo capítulo, portanto, será dividido em três partes: “Processos curatoriais: as exposições numeradas de Lucy Lippard (1969-1973) e *When attitudes become form* de Harald Szeemann (1969)”, em que trataremos de exposições coletivas cujo posicionamento do curador parte de um ponto de vista autoral; “Proposições em espaços domésticos: *Grossvater – Ein Pionier wie wir* de Harald Szeemann (1974), *Chambres D’Amis* de Jan Hoet (1986), *Kitchen Show* de Hans Ulrich Obrist (1991), e *Moradas do íntimo* de Karina Dias e Gê Orthof (2009)”, em que apresentaremos experiências nas quais a esfera do doméstico é pensada como espaço expositivo; e por último, “Questões políticas e curadoria autoral: *Magiciens de la terre* de Jean-Hubert Martin (1989), a *Bienal da Antropofagia* de Paulo Herkenhoff (1998), e as experiências no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, *Domingos de Criação* (1971) e *Área Experimental* (1975-1978)”, em que trataremos dos desafios em realizar grandes exposições temáticas, e também da possibilidade do artista e do curador se situarem como colaboradores propondo trabalhos artísticos e exposições.

No terceiro e último capítulo, “Curadoria e prática artística: o trânsito entre as atuações do artista e do curador”, pretende-se analisar a relação do artista como curador e suas implicações para o campo da arte. Para tanto, foram importantes novamente os já mencionados livros de Obrist (2010 e 2014) e Smith (2012), e também os textos de Ricardo Basbaum e Olu Oguibe, além do livro *Espaços autônomos de arte contemporânea* de Kamilla Nunes (2013). Este capítulo será apresentado em quatro partes: a primeira, “Trânsitos contemporâneos” apresenta um panorama da prática curatorial contemporânea proposto por Terry Smith, a segunda, “O artista como curador”, abordará exposições organizadas por artistas e também algumas iniciativas que tensionaram as convenções expositivas institucionais, a exemplo das exposições *Museum of Contemporary African Art* de Meschac Gaba (1997-2002), *Mining the Museum...* (1992-1993) de Fred Wilson e *The Play of the Unmentionable* de Joseph Kosuth (1989, 1990), e dos espaços independentes no Brasil; depois, em “Embates – entrevistas em campo”, apresentaremos um panorama sobre a curadoria e a prática artística contemporânea, baseada na realização de entrevistas em campo com artistas-curadores cuja prática já se estabeleceria em uma relação interdisciplinar; e por último, no subcapítulo “Estudos de Recepção – arte

contemporânea em espaços domésticos (2013-2015)”, faremos uma reflexão sobre o projeto realizado pela Mestranda no período de desenvolvimento da dissertação<sup>4</sup>, que produziria quatro exposições em espaços domésticos com a participação dos artistas Raquel Garbelotti, Elton Pinheiro, Mariana Antônio e Julio Tigre nas residências de Yiftah e Elaine Peled, Erly Vieira Junior e Waldir Segundo, Gabriel Menotti, e Rosindo Torres, respectivamente.

Nas considerações finais, pudemos destacar que, dentre as diversas atuações possíveis da prática curatorial contemporânea, a atuação de artistas que tratam a exposição como espaço crítico costuma fazer emergir algumas das tensões e negociações normalmente ocultas nos textos curatoriais de exposições mais tradicionais, ainda que tal posição não o exima de desempenhar um papel conservador e autoritário quanto às articulações dos trabalhos de arte. Também pudemos observar que em iniciativas menos vinculadas às grandes instituições, como residências artísticas e os espaços ditos autônomos, parece haver um deslocamento entre as figuras do curador e do artista, que permite colaborações no desenvolvimento de exposições e trabalhos de arte. Como perspectiva futura, consideramos que parte desta pesquisa possa vir a integrar uma publicação contendo os debates e as entrevistas realizadas na íntegra.

---

<sup>4</sup> No terceiro capítulo analisaremos o projeto “Estudos de recepção – arte contemporânea em espaços domésticos”, com curadoria da Mestranda e de Gabriel Menotti Gonring. O projeto, selecionado pela Secretaria de Cultura do Espírito Santo pelo Edital 11/2014, foi realizado de abril a junho de 2015, em Vitória e Vila Velha/ES.

## II. Os espaços expositivos: dos Gabinetes de Curiosidades às críticas ao cubo branco moderno

Para compreendermos as transformações pelas quais passaram as instituições ligadas à circulação da arte ao longo dos séculos e a consequente influência na prática curatorial, é interessante voltarmos aos primeiros exemplares de organização de objetos e coleções. A *exposição* – abordagem que se tornaria um dos principais meios de se acessar a produção artística – se desdobraria em uma miríade de mudanças que esse tipo de *apresentação*<sup>5</sup> passaria ao longo dos séculos. Isto pode ser observado se partirmos de uma aproximação às primeiras coleções e seu modo de exibir obras de arte: o interesse em agrupar artefatos; a curiosidade humana, a demonstração da conquista sobre outros povos, o interesse em produzir e organizar o conhecimento, serão características importantes para a formação da exposição. Contudo, a força motriz desse processo está na compreensão, segundo a historiadora de arte Emma Barker (1999, p.8, tradução nossa), de que

museus e galerias não são recipientes neutros que oferecem uma experiência transparente, ‘não mediada’ da arte. Ao contrário, precisamos considerá-los em termos de ‘culturas de exibição’, isto é, fazer referência às diferentes ideias e valores que podem moldar sua formação e funcionamento<sup>6</sup>.

Nesse sentido, trabalharemos a relação de influências na conformação dos espaços expositivos: as relações de poder entre instituições e artistas, o impacto de questões discursivas do campo da arte sobre museus e galerias, e em oposição, a discussão de propostas artísticas que teriam como destino final sua exibição no museu. Essas implicações ambíguas, como afirma o artista e curador Ricardo Basbaum, estão endereçadas ao paradigma da obra-museu:

Certamente, seria mais exato perceber que obra e museu estabelecem uma relação dinâmica, de mútua implicação: sob uma perspectiva contemporânea (isto é, após 1945), o ambiente do circuito da arte é aquele que também constitui a espacialidade própria para a obra; se pensarmos o museu como importante parte do circuito, percebe-se como muitas obras são produzidas para o museu - de modo que, de maneira ampla, trata-se de uma dupla implicação (BASBAUM, 2011, p.187).

Autores como Claire Bishop, Douglas Crimp, Germano Celant e Hans Ulrich Obrist ampliarão a reflexão sobre essas questões ao longo do capítulo. A determinação do espaço expositivo como local de contemplação e validação de trabalhos será problematizada por meio da ideia da

---

<sup>5</sup> Os termos apresentação ou modos de apresentação/exibição serão utilizados nesse capítulo no sentido do arranjo das obras de arte no espaço expositivo, isto é, o contexto espacial em que a obra de arte é apresentada ao público.

<sup>6</sup> “That museums and galleries are not neutral containers offering a transparent, unmediated experience of art. Rather, we need to consider them in terms of ‘cultures of display’, that is, which reference to the different ideas and values that can shape their formation and functioning” (BARKER, 1999, p. 8).

exposição como instalação e sua apresentação como produtora de sentidos. De acordo com Barker (1999, p.13-14, tradução nossa):

O sentido que a apresentação por si própria tem algo do status de uma obra de arte é sugerido pelo duplo significado do termo instalação, referindo-se, por um lado, ao trabalho pendurado ou arranjo de objetos e, por outro, ao tipo de obra de arte que tem sido desenvolvida desde os anos 1960.<sup>7</sup>

Antes de chegarmos à concepção contemporânea de museus e galerias, nossa trajetória passará pelos diferentes fins atendidos pelo colecionismo: com o *Wunderkammer* (Gabinete de Curiosidades), a coleção se conforma como coletânea de objetos exóticos, espólio de outros países e nações dominadas; nos Salões Parisienses e museus modernos é a afirmação da burguesia no poder e das noções de patrimônio público, além de já apresentarem indícios da setorização dos espaços por estilos e suportes, e a validação do que é arte. Essas coleções dariam início às exposições de arte e a proliferação dos museus. O espaço museológico e exposições têm desempenhado uma complexa relação entre os artistas e suas obras: são essas relações e as metamorfoses pelas quais passaram as instituições de arte e seus espaços que pretendemos desenvolver neste capítulo.

De acordo com o curador e escritor Hans Obrist (2014), as exposições de arte têm suas raízes na Idade Média, quando o fluxo de pessoas durante um festival anual ou sazonal criava a oportunidade para os artesãos mostrarem suas criações aos passantes. Sob supervisão de um mestre artesão, o aprendiz deveria apresentar seus melhores produtos, o que determinaria a sua acessão à arte ou trabalhador qualificado.<sup>8</sup> Para o autor, a exposição se originaria como ritual de certificação profissional; a herança na circulação de pessoas em espaços públicos parece ser um fator importante para a forma como a compreendemos hoje (OBRIST, 2014, p.26, tradução nossa). Esse tipo de apresentação de objetos, como criador de um acesso ao universo artístico, seria constantemente transformado por artistas e curadores com o passar do tempo.

A prática de seleção e exibição de objetos daria forma, mais adiante, aos Gabinetes de Curiosidades, proposta que surgiria a partir do século XVI, durante o período do Renascimento

---

<sup>7</sup> “A sense that display itself has something of the status of a work of art is suggested by the double meaning of the term installation, referring, on the one hand, to the picture ‘hang’ or arrangement of objects and, on the other, to a type of art work that has developed since the 1960s” (BARKER, 1999, p.13-14).

<sup>8</sup> “The art exhibition, in particular, has its roots in the processions of the late Middle Ages, when the flow of people through a city during annual and seasonal festivals provided an opportunity for artisanal craftsmen to display their creations to the passing crowds. In the medieval guilds, apprentices were required to exhibit their best objects in this way. Those whose creations passed the inspections of the master craftsmen were allowed to ascend to the status of journeymen” (OBRIST, 2014, p.26).

e do Barroco. Resultante das pilhagens após o advento das grandes navegações, tais gabinetes seriam espaços para a preservação de objetos artificiais (de arte, sacros) e de objetos naturais (plantas exóticas, sementes), mas também teriam o objetivo de refletir o conhecimento e a visão de mundo daquele período. Obrist sinaliza que a separação dos campos da arte e da ciência, a partir do século XVI, estaria envolvida com a concepção desses espaços: “a história do *Wunderkammer* – no qual, artefatos, pinturas, espécimes, esculturas e amostras geológicas eram colecionadas em um só lugar – é também a história do período no qual *explicações, fatos* e o método científico foram pela primeira vez seriamente estudados” (OBRIST, 2014, p. 40, tradução nossa).<sup>9</sup> Esses ambientes, antes restritos à nobreza e ao clero, contribuiriam, para a criação do museu moderno, como afirma os arquitetos e pesquisadores Simone Neiva e Rafael Perrone (2013, p.89):

[...] a propagação de ideais de liberdade contrários ao clero e ao absolutismo, e a convicção de que as riquezas não eram propriedade exclusiva de poucos [...]. Assim, com a passagem da noção de coleção à de patrimônio, surgem os museus no sentido mais popular – a instituição que expõe objeto.

O interesse em criar locais próprios para exposições artísticas e difundir a noção de arte como patrimônio público tomaria forma no Museu do Louvre (1793), segundo Obrist (2014, p. 27), o primeiro museu moderno nas acepções que conhecemos. Antes disso, os Salões Parisienses (XVII) teriam desempenhado um importante papel na formação do museu propriamente dito. Segundo Brian O’Doherty, com uma organização bastante confusa (fig.1) – em relação ao que observamos hoje – apresentavam estilos e escolas distintos em uma disposição visual cujas obras tomavam as paredes por completo:

Contrariando a (para nós) horrorosa concatenação de períodos e estilos, as exigências impostas ao visitante pela disposição estão além da nossa compreensão [...]. As áreas de cima e de baixo são desprivilegiadas. [...] O trabalho perfeito de pendurar quadros resulta num mosaico engenhoso de molduras sem que se veja uma nesga da parede desperdiçada (O’DOHERTY, 2007, pp. 5-6).

Artistas de maior prestígio entre os industriais e mecenas possuíam melhor visibilidade no espaço expositivo. O acúmulo de trabalhos era uma maneira de apresentar a arte em sua diversidade; os adornos das molduras e as paredes aveludadas criavam uma atmosfera para a comercialização das obras. De acordo com O’Doherty (2007, p. 6):

Cada quadro era encarado como uma entidade independente, totalmente isolado de seu releu vizinho por uma moldura pesada ao seu redor [...]. O recinto era descontínuo e dividido por categorias, do mesmo modo que as casas em que penduravam esses quadros tinham salas diferentes para fins diferentes.

---

<sup>9</sup> “The history of the *Wunderkammer* – in which artefacts, paintings, specimens, sculptures and geological samples were collected in one place – is also the history of the period in which *explanation, facts* and the scientific method were first being seriously studied” (OBRIST, 2014, p.40).



Fig. 1: Samuel F. B. Morse, *Galeria de Exposição no Louvre* (óleo sobre tela, 180 x 274 cm, 1833).

É também nesse período que se teria notícia dos primeiros textos críticos de arte, que compreenderiam as exposições como eventos públicos, cujo conteúdo seria avaliado por sua *novidade, originalidade e vitalidade* (OBRIST, 2014, p.36, tradução nossa)<sup>10</sup>. Obrist relata que, como consequência de uma dessas manifestações, o artista francês Gustave Courbet romperia com a autoridade do Estado sobre as exposições ao lançar seu próprio pavilhão. Segundo o autor, ao idealizar o “Pavilhão do realismo”, Courbet inauguraria o “período moderno na pintura, no qual o artista, e não o mecenas, se tornaria o protagonista da arte” (2014, p. 37)<sup>11</sup>. O’Doherty (2007, p.17) complementa sobre a disposição e arranjo da exposição proposta por Courbet: “imagino que não tenha feito nada surpreendente; ainda assim foi a primeira vez que um artista moderno [...] teve de criar o contexto de sua obra e, portanto, interferir no seu valor”. Esse rompimento seria talvez o primeiro passo para a transformação dos espaços expositivos de um critério quantitativo para qualitativo. Em seu artigo “Brief outline of the History of exhibition making”, a pesquisadora Dorothee Richter comenta as transformações fundamentais que as exposições de arte passariam no final do século XIX:

Enquanto os museus do século XVIII e XIX comumente adotaram a elegante prática de apresentar os objetos de arte em revestimentos coloridos e vívidos papéis de parede, uma mudança gradual ocorreu em direção à [...] disposição quase residencial das coleções. Os Impressionistas assumiram um papel pioneiro quando montaram exposições de venda em seus ateliês, por volta de 1870. [...] Entre 1870 e 1900, pendurar os quadros em uma linha [reta] única se tornou uma convenção preferida; a altura do olho humano se tornou uma medida básica, e os espaços expositivos eram

<sup>10</sup> “These writings marked the beginning of the understanding of exhibitions as publicly received events whose contents could be assessed in terms of newness, originality and vitality” (OBRIST, 2014, p.36).

<sup>11</sup> “Courbet’s self-mounted exhibition inaugurated the modern period in painting, in which the artist, rather than his patron, became the protagonist of art” (OBRIST, 2014, p.37).

planejados de acordo com tetos mais baixos (RICHTER, 2010, p.32, tradução nossa).<sup>12</sup>

Após os Salões Parisienses, a Bienal de Veneza (1895) seria um dos eventos que repensariam não só questões sobre montagem de exposições e escolhas temáticas, mas também toda a concepção do espaço expositivo de arte. Segundo Sonia del Castillo, em *Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições* (2008), as Bienais impulsionariam a visibilidade de novos artistas e a afirmação de tendências, ao propor o agrupamento de diferentes tipos de obras em um mesmo espaço, ideia que se aproximaria dos conceitos vanguardistas modernos. As exposições da Bienal de Veneza que se seguiram, passaram a encorajar a busca por um espaço contínuo e livre de interferências nas obras expostas. De um ponto de vista estético, o que se observaria, a princípio, nas galerias e museus do século XIX (no caso da superlotação) foi dando lugar a montagens que propiciassem a imersão do visitante em montagens que se integravam às obras expostas. O espectador, no momento em que adentrasse a galeria, já fosse capaz de experimentar a ideia de *obra total*, abordagem que advém do conceito *Gesamtkunstwerk* criado pelo compositor alemão Richard Wagner (OBRIST, 2014. p.30-31). As feiras de arte e Bienais também teriam sido importantes para a determinação de arranjos focados em trabalhos individuais e da divisão da exposição em suportes (pinturas de cavalete, esculturas em pedestais). A concepção de uma articulação cronológica de trabalhos, capaz de possibilitar conexões entre os processos criativos de cada artista, criaria as bases para compreensão da *exposição como instalação*, como falaremos mais a adiante. Segundo Obrist (2014, p.43):

Os museus deveriam ser um arquivo objetivo do passado. No final do século XIX, caminhar por uma série de salas interconectadas no museu era entendido como uma jornada pelo tempo, por estados de desenvolvimento que contam a história da História. Mas isso não significa que o museu seja simplesmente um local de passividade – no século XX a instituição recuperou essa multiplicidade de raízes.

Parece relevante entender o quanto a arquitetura dos espaços expositivos proporcionou um pensamento sobre a relação entre espectador e obra com consequência para a prática curatorial contemporânea. Para o curador Germano Celant, o artista El Lissitzky e a escola alemã de arte e design Bauhaus tiveram um papel decisivo nesse sentido. Em 1923, El Lissitzky apresentou

---

<sup>12</sup> “While eighteenth and nineteenth-century museums commonly adopted the former courtly practice of presenting art objects on coloured wallspans and vivid wallpaper, a gradual shift occurred toward (...) quasi-residential collection arrangements. The Impressionists assumed a pioneering role when they mounted sales exhibitions in their workshops-cum-studios around 1870. (...) Between 1870 and 1900, single-row hanging became the preferred convention; human eye-level became the basic measure and exhibitions spaces were planned accordingly with lower ceilings” (RICHTER, 2010, p.32).



uma proposta de obra espacializada que chamou de *Prounenraum* (fig. 2 e fig. 3) e pela intenção de criar um ambiente é considerada pelo autor como o primeiro exemplar de arte instalativa:

Essa adaptação do objeto para uma visão dinâmica, temporal de fato começa com o Cubismo, continua com as formas suspensas e rotativas do Construtivismo, mas encontra sua mais completa resolução [...] com o trabalho da Bauhaus que, abolindo a superfície do suporte, [...] resulta em instalações cujo nível de abstração rejeita todas as referências ao contexto arquitetônico e serve à articulação de ideias por trás da exposição em questão (CELANT, 1996 p. 266, tradução nossa).<sup>13</sup>



Figs. 2 e 3: Vistas da obra *Prounenraum* de El Lissitzky (1890-1941) reconstruída em 2010 no Museum of Modern Art (MoMA) de Nova Iorque.

Os artistas passariam, portanto, a problematizar os espaços e suportes (cavelete, moldura, pedestal) expositivos atuando na transformação de galerias e museus, enquanto o *cubo branco* se consolidaria, pouco a pouco, como modelo expositivo mais utilizado. Para O'Doherty (2007, p. 4) nele “o mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas são lacradas. As paredes são pintadas de branco. [...] A arte existe em uma espécie de eternidade [que] dá à galeria uma condição de limbo”. A homogeneização imposta pela cor branca, simbolicamente asséptica como nos hospitais, parece demarcar que ali se estabeleceria um outro tipo de regime de comportamento. Será justamente sobre essa normatização que, posteriormente, vários artistas irão se posicionar enfrentando criticamente as instituições.

Nas experiências que antecederam as exposições Surrealistas – as quais falaremos mais adiante com as experiências expositivas de Marcel Duchamp – o *cubo branco* e suas paredes seriam compreendidos como elementos pictóricos difíceis de serem ignorados. De modo a permitir diferentes pontos de vista para as obras de arte, os artistas refutariam a frontalidade imposta

<sup>13</sup> “This adaptation of the object to a dynamic, temporal vision in fact begins with Cubism, continues with the suspended and rotating forms of Constructivism, but finds its most complete resolution beginning with the work of the Bauhaus which, abolishing the supporting surface, (...) results in installations whose level of abstraction rejects all references to architectural context and serves to articulate the ideas behind the exhibition in question” (CELANT, 1996, p.266).

tradicionalmente pelas pinturas nas galerias. A compreensão de que o espaço expositivo compõe uma ambiência artística, entenderá a parede da galeria como superfície integrante do trabalho. Como aponta Celant (1996, p. 267, tradução nossa): “a função ‘artística’ da parede é relevante no sentido da história da museologia modernista. [...] Essa montagem de paredes nuas, cujo esplendor e impacto prevalecem sobre qualquer trabalho [...] constitui uma linguagem internacional de exibição”.<sup>14</sup>

Os questionamentos da arte moderna, a ruptura com a perspectiva clássica, a crescente industrialização, o advento da fotografia, entre outros, seriam alguns dos fatores que influenciariam formas distintas de exibição e, conseqüentemente, nas arquiteturas que abrigariam coleções e mostras. Essas discussões causariam impacto na maneira como o público apreenderia tais transformações, como afirma Barker (1999):

A autonomia da arte – sua definição como um conjunto especializado de objetos e práticas afastadas das preocupações mais mundanas da sociedade – está ligada à existência do museu, o qual, ao mostrar trabalhos de arte, interrompê-los de serem usados por qualquer outro propósito senão o de serem olhados.<sup>15</sup> (BARKER, 1999, p.13, tradução nossa).

Nesse sentido, podemos considerar que o arranjo das exposições é determinante para a compreensão da obra de arte, isto é, a forma como constrói significados para as obras dentro de seu contexto ideológico. As instituições culturais, responsáveis durante muito tempo por produzir conhecimento sobre a História da arte, seriam problematizadas em duas experiências que chamam a atenção por suas atitudes não convencionais de mostrar arte: o *Atlas Mnemosyne* de Warburg (1924) e o *Museu Imaginário* de André Malraux (1947).

## **II.1 O *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (1924) e o *Museu Imaginário* de André Malraux (1947)**

Como organizar a transdisciplinaridade dos símbolos nas imagens? Em 1909, o historiador alemão Aby Warburg iniciou sua pesquisa para a formação de uma biblioteca iconográfica em Hamburgo, Alemanha, iniciativa que levaria a cabo até os últimos dias de sua vida. Com um

---

<sup>14</sup> “(...) the “artistic” function of the wall is relevant in terms of the history of modernist museology (...) This assemblage of naked walls, whose splendor and impact prevail over any body of work [...] constitute an international language for “showing” (CELANT, 1996, p.267).

<sup>15</sup> “Art’s autonomy - its definition as specialized set of objects and practices set apart from the more mundane concerns of society - is bound up with the existence of the museum, which, in displaying works of art, stops them being used for any purpose other than that of being looked at” (BARKER, 1999, p.13).

posicionamento crítico sobre a maneira como a história da arte era apresentada e hierarquizada ao público, Warburg organizou uma coletânea de símbolos e referências, levando a iniciativa às últimas consequências. Esse arquivo criaria uma *história das imagens* para a qual símbolos recorrentes seriam catalogados e analisados, dando origem a um grande mapa (fig. 4) com vistas à formação de caminhos do encadeamento do pensamento artístico. O historiador determinaria que toda imagem seria um produto cultural do artista-autor e sua relação com o meio em que está inserido.



Fig. 4: *Fortuna. Symbol of the struggle of the self-liberating man (merchant)*. Painel nº 48 do Atlas Mnemosyne de Warburg.

Warburg compreendia que o pensamento humano viria de experiências adquiridas, e aplicando tal intenção à criação artística, acreditou que as obras de artes seriam um resultado indissociável do universo cultural que o artista viveu e estava inserido. Para essa linha de pensamento, deu o nome de *Kulturwissenschaft*, ou a ciência da cultura, e assim chegou ao seu “*Bilderatlas Mnemosyne*”, uma espécie de espacialização da História. Na proposta do Atlas de Warburg, os símbolos recorrentes em obras de arte variadas poderiam, segundo o autor, suscitar uma visão ampliada do percurso da História da arte, uma tentativa de tornar o inefável processo de mudanças históricas compreensível.

Uma outra leitura dessas questões seria o livro *Le Musée Imaginaire* do escritor francês André Malraux, publicado originalmente em 1947. A obra faz uma análise sobre a forma como nosso conhecimento sobre a História e a cultura mundial influenciaria a maneira como percebemos os trabalhos artísticos. O museu tradicional parece ter ficado no passado para Malraux, ao passo que seu museu imaginado se configuraria como uma aventura, uma possibilidade aberta à

interpretação: “o museu era uma afirmação, o Museu Imaginário é uma interrogação”<sup>16</sup> (MALRAUX, 1965, p. 176, tradução nossa). O autor afirma que durante muito tempo para se *conhecer arte* era necessário se dirigir aos locais onde se encontravam telas e esculturas. Diante de enormes coleções, nem a mais treinada das memórias guardaria com fidelidade a diversidade de conteúdo que um museu poderia conter. A relação que temos com as obras de arte parte *de uma arte* que ali está sendo mostrada, isto é, do discurso que a instituição museu quer transmitir. Tal narrativa seria empreendida pela seleção dos artistas e organização das obras no espaço.

Segundo Didi Huberman, seria a partir do século XIX que, para Malraux, “a viagem da arte completa o museu” (HUBERMAN, 2009, p. 9, tradução nossa), pois consideraria que a gravura teve um papel essencial para a reprodução da arte – para o desenvolvimento de uma arte reprodutível – e que abriu caminhos para que o registro fotográfico, mais tarde, tornasse possível o acesso facilitado às obras de arte. Os livros de arte causariam fascínio no escritor, que acreditaria estar neles a resposta para a democratização da arte. Neste momento, seu projeto de museu sugeriria a antecipação do que vivemos hoje: o ápice do acesso à informação, pelos bancos de imagens da internet, por visitas virtuais aos grandes museus, entre outros. O que em princípio parece se tratar de um museu das imagens, se conformaria em outra coisa. Como o nome sugere, Malraux pretendia que imaginação e memória pudessem se aliar para dar continuidade à narrativa da criação artística. Juntas, poderiam criar conexões livres entre civilizações, períodos, estilos e artistas distintos – ideia que em Aby Warburg se traduziu na *Kulturwissenschaft* – sem preocupações com uma cronologia linear. O Museu Imaginário seria, portanto, o fruto das relações dinâmicas entre indivíduo e criação. Por não possuir fronteiras físicas, seria um confronto direto às hierarquias impostas pelo museu tradicional e sua produção de conhecimento sobre a história da arte.

Warburg notou que percebemos as transformações no curso da História como ela nos é contada nos museus e nos livros, enquanto Malraux compreenderia que o universo criativo de cada um é uma complementação necessária ao museu tradicional. Ambos previram a discussão sobre a ampliação do acesso à arte para além de suas paredes e salas de exposição, seja pela reprodução fotográfica das obras, seja pelo caráter discursivo do campo artístico, o que permite considerar o modo como o repertório cultural de cada um completa o sentido das obras de arte.

---

<sup>16</sup> “Le musée était une affirmation, le Musée Imaginaire est une interrogation” (MALRAUX, 1965, p.176).

## II.2 Questões sobre crítica institucional e a exposição como espaço crítico

De acordo com Rosalind Krauss (2000, p. 7), teria sido a partir do que se chama de “pós-modernismo crítico”<sup>17</sup> que o conceito de meio ou suporte [*medium*, no original] passaria a ser questionado nas propostas artísticas. O resultado dessa utilização parece ser paradoxal: se por um lado, o meio de uma obra de arte pode ser compreendido como estrutura discursiva que tende a se desvincular da especificidade de suas propriedades físicas – para se conformar em obras onde vários meios podem ser convocados – por outro, podemos observar a maneira como as instituições absorveram a ideia de “instalação” reificando-a como categoria. A autora conclui que, as discussões artísticas a partir da década de 1960, caracterizadas pelos debates de crítica às instituições e questões sobre a prática *site-specific*, geraram um “resultado problemático: o fenômeno internacional da instalação”:

O propósito desse conceito parece pertencer cronologicamente ao advento de um pós-modernismo crítico (crítica institucional, *site specificity*) que por sua vez produziu seu próprio resultado problemático (o fenômeno internacional da instalação) [...]. Embora isto seja, infelizmente, outro conceito carregado – abusivamente retomado como uma forma de objetificação ou reificação, já que um meio é supostamente específico por ser reduzido a nada mais que suas propriedades físicas manifestas – é (em sua forma definida não-abusiva) não obstante intrínseca a qualquer discussão de como as convenções niveladas a um meio podem funcionar (KRAUSS, 2000, p.7).<sup>18</sup>

A *instalação*, conceito que passaria a ser utilizado sobretudo a partir da década de 1960, tem uma origem indefinida. Inicialmente o termo teria sido adotado, segundo Claire Bishop (2005), por revistas especializadas de arte para indicar a forma como a exposição estaria montada: um registro fotográfico geral de uma mostra seria chamado de *installation shot*<sup>19</sup>. O vocábulo passou a ser empregado então para definir obras em que os artistas incluíam o espaço

---

<sup>17</sup> No entanto, é importante ressaltar que as práticas artísticas deste período também compreenderam uma volta à pintura e às propostas que rechaçavam uma preocupação política da arte. Sobre isso Douglas Crimp afirma que “intensificou-se, por um lado, a crítica à institucionalização da arte e o aprofundamento da ruptura com o modernismo. Tem havido, por outro lado, um esforço conjunto para suprimir esse fato e para restabelecer as categorias tradicionais das belas-artes, o qual parte de todas as forças conservadoras da sociedade, das burocracias culturais às instituições de museu, dos comitês empresariais ao mercado da arte” (CRIMP, 2005, p.240).

<sup>18</sup> “(...) the fate of this concept seems to belong chronologically to the rise of a critical post-modernism (institutional critique, site specificity) that in its turn has produced its own problematic aftermath (the international phenomenon of installation art). (...) Although this is another, unfortunately loaded concept - abusively recast as a form of objectification or reification, since a medium is purportedly made specific by being reduced to nothing but its manifesting physical properties - it is ( in its non-abusively defined form) nonetheless intrinsic to any discussion of how the conventions layered into a medium might function” (KRAUSS, 2000, p. 7).

<sup>19</sup> “During this decade [1960], the word ‘installation’ was employed by art magazines to describe the way in which an exhibition was arranged. The photographic documentation of this arrangement was termed an ‘installation shot’, and this gave rise to the use of the word for works that used the whole space as ‘installation art’ (BISHOP, 2005. p. 6).

expositivo como elemento de seus trabalhos, indicando a diferença entre a instalação das obras de arte e “arte instalativa”. Na primeira definição, cada obra apresentada na exposição seria individualmente importante (é a exposição tradicional como conhecemos, com seus variados objetos, supostamente autônomos), enquanto na segunda, objetivar-se-ia a compreensão da obra junto à sua relação espacial com o lugar onde é apresentada; a instalação em sua *totalidade singular*: “a instalação cria uma situação na qual o observador entra fisicamente e insiste que você olhe para isto como uma totalidade singular” (BISHOP, 2005, p. 6)<sup>20</sup>.

É possível traçar um paralelo, contudo, entre a acepção contemporânea de instalação e a ideia de *Gesamtkunstwerk* (1849) de Richard Wagner, que envolveria o público em uma experiência sensorial de música, teatro, pintura e na própria arquitetura do espaço. Em ambas é possível perceber que teatro e instalação sempre estiveram próximos na maneira como criam tal imersão para o espectador, como apontou Michael Fried (1998) ao se preocupar com a teatralidade das obras minimalistas<sup>21</sup>. Esse envolvimento também pode ser observado em exposições contemporâneas, nas quais os curadores – para além das funções de preservação de acervos e organização de mostras – criam espaços que integram conceitualmente a compreensão das obras de arte. Nesse sentido, o *design de exposições*, isto é, o projeto expográfico que pensa junto à curadoria os espaços de circulação, iluminação, montagem e seleção dos trabalhos, possui um papel fundamental – e, por vezes, questionável – na experiência das obras de arte. Isto porque, se a exposição pode ser considerada uma interpretação que se interpõe entre obra e público, pode também sintomaticamente simbolizar um discurso antagônico ao proposto pelo artista originalmente – principalmente se for pensada como uma grande obra de seu autor. Alguns artistas se destacariam pelo interesse nessas tensões provocadas pelas instituições e seus espaços expositivos, e por questionarem a normatização imposta pelo cubo branco moderno<sup>22</sup>, passariam a problematizar o espaço da galeria e do museu ativamente, atuando por vezes como curadores. Artistas como Daniel Buren, Hans Haacke e Andrea Fraser produziram textos reflexivos importantes para os estudos da crítica às instituições. Outros destinariam suas investidas em práticas no espaço expositivo, como Joseph Kosuth e Marcel Broodthaers,

---

<sup>20</sup> “Installation art creates a situation into which the viewer physically enters and insist (sic) that you regard this as a singular totality” (Ibid., p. 6).

<sup>21</sup> Aqui fazemos referência ao texto de Michael Fried, *Art and Objecthood* (1967).

<sup>22</sup> Aqui estamos nos referindo à definição de *cubo branco* de O'DOHERTY, 2002, p. 5: “O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas são lacradas. As paredes são pintadas de branco. [...] A arte existe em uma espécie de eternidade da exposição [...] essa eternidade dá à galeria uma condição de limbo”.

interessados em expor suas estruturas ideológicas. Muitas dessas experiências se tornariam referências para a prática curatorial contemporânea, como comentaremos mais adiante.

Em *The Function of the Museum*, texto publicado originalmente em 1973, Daniel Buren afirma que o museu é um espaço privilegiado com uma função tripla: *estética, econômica e mística* (BUREN, 1983, p. 41),<sup>23</sup> que envolve o suporte efetivo ou validação, a valorização, e a consolidação do que é arte. A potência crítica dos trabalhos inseridos em grandes instituições não é diminuída, e se justifica pela relevância em discutir modelos que são impostos e aceitos sem muitos questionamentos. De acordo com Buren, “se um trabalho se abriga no museu-refúgio o faz porque encontra ali seu conforto e ‘enquadramento’, um enquadramento que é considerado natural enquanto é meramente histórico” (1983, p. 42).<sup>24</sup> Em um de seus trabalhos, *Within and beyond the frame* (1973, fig. 5), o artista repete seu conhecido padrão de listras brancas em “bandeiras” que saem da John Weber Gallery penduradas por cabos até seu lado externo. O trabalho debateria questões institucionais ao apresentar os diferentes contextos (*frames*) de um trabalho de arte: *dentro da galeria* (como objeto artístico validado por essa instituição) e *externo à galeria* (como objetos listrados no contexto urbano de Nova Iorque). É dessa forma que ativaria o espaço “não institucionalizado” e reforçaria a importância de se questionar a instituição a partir “do lado de dentro”. Sobre essa questão, Basbaum (2011, p.185) comenta:

A noção de se construir alguma forma de proteção para as coisas da cultura, salvando-as de sua destruição [...] está na origem do espaço museológico: mas esta operação de inclusão tem um preço, que em geral se contabiliza no custo de se arrancar a obra de arte de seu contato direto com as dinâmicas da vida e da sociedade, para lançá-la dentro do espaço artificialmente construído da instituição.

Se por um lado podemos compreender a crítica institucional como instrumento que revela a estrutura por trás de museus e galerias, por outro, é importante ressaltar que o domínio da instituição se estende para além de suas estruturas físicas, como afirmou Andrea Fraser (2005, p.182): “de 1969 em diante, começa a emergir uma concepção de ‘instituição da arte’ que não inclui só museu ou mesmo só os *sites* de produção, distribuição e recepção da arte, mas todo o campo da arte como universo social”.

<sup>23</sup> “Privileged place with a triple role: 1. Aesthetic. (...) 2. Economic [...], 3. Mystical” (BUREN, 1983, p.41).

<sup>24</sup> “If the work takes shelter in the museum-refuge, it is because it finds there its comfort and its frame; a frame which one considers as natural, while is merely historical” (BUREN, 1983, p.42).



Fig. 5: Vista da obra *Within and beyond the frame* (1972) de Daniel Buren na John Weber Gallery, Nova Iorque.

Entremeada à questão da “dupla implicação” apontada por Basbaum e mencionada anteriormente, está a discussão sobre o museu e a galeria como “molduras” que enquadram os trabalhos de arte, estruturando a experiência do público nas exposições. Não por acaso, o termo *display* – que em tradução literal significaria “apresentação” – tem sido utilizado por muitos autores para designar o arranjo dos objetos na exposição. Segundo Dorothee Richter, intrinsicamente ligado aos contextos ideológicos e ao repertório advindo da indústria cultural, foi somente recentemente que a palavra em inglês passou a ser empregada em países de língua alemã para designar exposição. Seu contexto semântico parece estar ligado ao uso comercial do termo: o *display* de vendas, mostruário ou vitrine de produtos:

Seu contexto semântico de dispositivo de apresentação [*display*], mostruário e embalagem publicitária, e interface de computador aponta para novas economias e novas concepções de (re)apresentação baseadas em uma ‘tela’ específica, uma ‘interface de usuário’ (RICHTER, 2010, p.47).<sup>25</sup>

Antecipando a discussão sobre esse enquadramento institucional, o artista francês Daniel Buren problematizaria essas questões, não apenas no ensaio já citado *The Function of the Museum* (1983), mas também em outros como *The Function of the Studio* (1979) e *The Function of Architecture* (1975), em que discute o envolvimento dos museus – como instituição e espaço físico – radicalmente responsáveis pela criação de contextos e sentidos para as obras de arte. Para ele, o interesse institucional é que as obras sejam eternas, pois a destruição ou

<sup>25</sup> “Its semantic context of presentation display, display and packaging, advertising and computer display points to new economies and new conceptions of (re)presentation based on a particular ‘screen’, a ‘user interface’” (RICHTER, 2010, p.47).



desaparecimento de uma obra de arte “[...] causa uma quebra na ideologia artística dominante que quer que um trabalho seja imortal e assim indestrutível por definição”.<sup>26</sup>

É interessante voltar ao texto de Buren para comentar sobre a seleção de trabalhos nas exposições, uma outra questão inerente à prática museológica que se dá pelo o que supostamente há de melhor produzido por um determinado artista. Isto é dizer que o público somente terá acesso a uma parcela da produção total; é exatamente essa amostra que ficará registrada como sua “assinatura”. Os trabalhos “menores” seriam relegados ao limbo (a menos que sejam apresentados em outros meios, como livros, revistas ou na internet). Segundo Buren (1983, p.42), “o papel estético do museu é então realçado, já que se torna o único ponto de vista (cultural e visual) a partir do qual os trabalhos podem ser considerados [...] esmagados pelo mesmo enquadramento que os apresenta e os constitui”.<sup>27</sup> Essa prática parece ter alguma relação com os Gabinetes de Curiosidades mencionados anteriormente. Ali, a seleção de objetos se daria pelos melhores espécimes de plantas e animais exóticos escolhidos dos Trópicos, ou ainda as mais belas esculturas sacras realizadas até então. A versão contemporânea desse tipo de apresentação parece ter um interesse econômico e cultural que homogeniza os trabalhos a fim de apresentá-los ao público como “bem-sucedidos”. Sobre isso, Basbaum (2011, p. 185) comenta:

[...] nos é curiosamente familiar a ideia de que o que está incluído no museu é de algum modo “exemplar”, “representativo”, e, em consequência disso, “melhor”. Ou seja, desde o seu início esteve em jogo a construção do museu como máquina de produção e atribuição de valor à obra de arte, instrumento de produção de cultura.

Outra discussão seria a valoração emitida sobre um trabalho de arte, ao ser escolhido por uma determinada instituição para compor seu acervo. Como completa Barker (1999, p.13, tradução nossa):

A presença de um trabalho em particular no museu [...] já representa uma forma de classificação: já se distinguiu dos outros que não foram considerados válidos de inclusão baseados na sua autenticidade, originalidade ou alguma outra qualidade (daí a expressão “qualidade de museu”).<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> “The idea of disappearance through destruction causes a breach in the dominant artistic ideology which wants a work to be immortal and therefore indestructible by definition, in any case in the surroundings/ shelter of the museum” (BUREN, 1975, p.223).

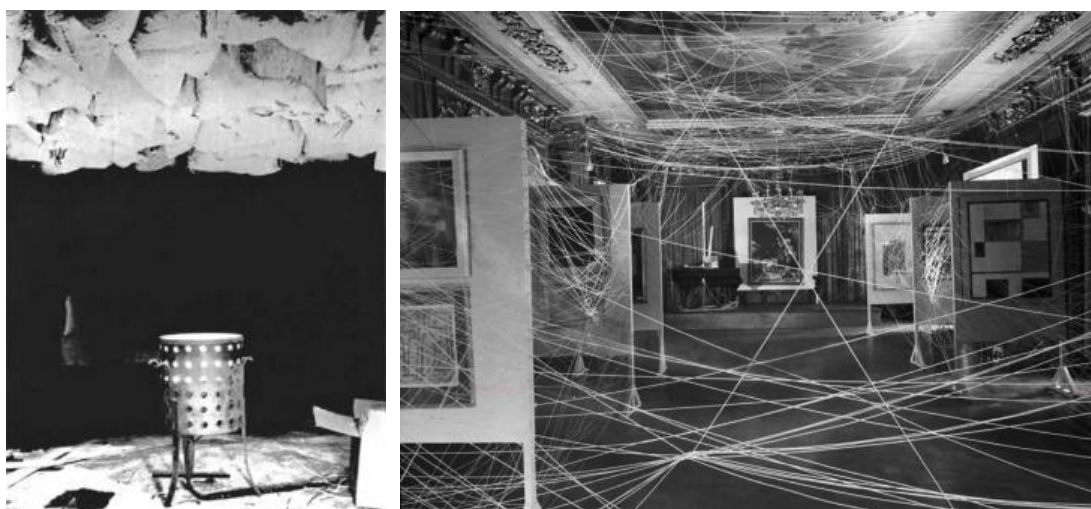
<sup>27</sup> “The aesthetic role of the Museum is thus enhanced since it becomes the single viewpoint (cultural and visual) from which works can be considered [...] crushed by the very frame which presents and constitutes it” (BUREN, 1983, p.42).

<sup>28</sup> “Within an art museum, the classifications employed are derived from the discipline of art history. The works of art will therefore typically be arranged by period, school, style, movement or artist (or a combination of these). At the same time, the presence of a particular work of art in a museum [...] already represents a form of classification: it has been distinguished from other that were not deemed worthy of inclusion on the basis of its authenticity, originality or some other quality ( hence the phrase ‘museum quality’)” (BAKER, 1999, p.13).

O artista Marcel Duchamp já havia questionado essas determinações quando apresentou em Paris *1200 bags of coal* (“1200 sacos de carvão”, 1938), e depois em Nova Iorque, *Mile of String* (“Milha de fio”, 1942), ambas problematizando a circulação e interação dos visitantes com as obras de arte. Na primeira experiência, utilizou completamente o teto da galeria, espaço ainda subutilizado em propostas expositivas na época, enquanto o restante das obras figurava em suportes tradicionais. Sobre a ocasião, O’Doherty (2007, p.72) observa:

Deve ter dado uma sensação esquisita entrar na Exposição Internacional do Surrealismo na Galerie de Beaux-Arts em 1938, e ver a maioria daqueles rebeldes sistematicamente acomodados em molduras ortodoxas, depois olhar para cima esperando ver o teto morto de sempre e ver o chão.

O teto antes ocupado por trilhos de iluminação foi tomado por uma infinidade de sacos supostamente cheios de carvão. A instalação continha ainda uma espécie de fogareiro (fig. 6), que apoiado no chão, provavelmente criava uma situação de vulnerabilidade a incêndio (não literalmente, já que o fogareiro era, na verdade, uma lâmpada e é pouco provável que os sacos estivessem cheios de combustível). Ao utilizar todo o espaço superior da galeria, Duchamp criou uma ambiência que influenciava na percepção dos demais trabalhos. Também nesse sentido, propôs *Mile of String* (fig. 7) na exposição Primeiros Documentos do Surrealismo (1942).



Figs. 6 e 7: Vistas das instalações *1200 bags of coal* (1938) e *Mile of String* (1942), respectivamente. Fonte: Tate Modern, 2012.

Mais uma vez o teto foi utilizado massivamente, e além dele, os pilares, cantos, ressaltos, enfim, todo o interstício da exposição foi atravessado por uma linha de barbante que percorria freneticamente a sala em meio a outras obras, como explica O’Doherty (2007, p.79) “o fio, ao afastar o espectador da arte, tornou-se a única coisa de que ele se lembrava. Em vez de ser uma

interferência [...] ele se tornou paulatinamente uma arte nova de certa espécie.” Segundo Obrist (2014, p. 29), foi com esses trabalhos que Duchamp abria caminhos para que outros artistas começassem a tratar as salas do museu ou até o museu inteiro como contexto para suas obras.

No Brasil, o curador Walter Zanini, o artista Cildo Meireles e o crítico e curador Frederico Moraes realizariam propostas críticas aos modelos tradicionais de exibição e produção de arte, muitas vezes com enquadramento político. Zanini desenvolveria experiências no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, intituladas *JAC (Jovem Arte Contemporânea)*. Interessado em produzir projetos colaborativos e experimentais, realizou, na edição de 1972, um loteamento do espaço expositivo disponível entre os artistas interessados. Cada artista era responsável pela gestão de seu espaço e obra, mas também era possível negociar os espaços entre si. Sobre o conceito das *JAC* e momento político, Zanini (2003, p.188) comenta:

O país estava atravessando o que seria um longo período de ditadura militar, que se intensificou depois de 1968. [...] A universidade não escapou à repressão, mas era um reduto de resistência. [...] A JAC-72 era uma mostra livre, de caráter conceitual, em sentido amplo, com obras de natureza muito efêmera, construídas no interior do museu e abertas a todo tipo de material e técnicas. [...] O espaço para exposições temporárias (cerca de 1.000 metros quadrados) foi dividido em 84 áreas com diferentes dimensões e formatos, designadas a cada um dos inscritos por lotes de desenho.

Segundo Ivo Mesquita (2003), a *JAC-72* tinha um caráter de *work-in-progress*<sup>29</sup>, em que o ambiente de permanente construção e desconstrução dos trabalhos, e o diálogo aberto entre organizadores e participantes teria atraído outros artistas, a comunidade acadêmica e o público em geral. Os lotes possuíam formatos variados, às vezes eram *circulares, curvos, ao lado de colunas*<sup>30</sup>, o que muitas vezes tornava necessário adequar as propostas e negociar espaços com os vizinhos.

No final da década de 1970, Cildo Meireles apresentaria *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* (1973-1979), instalação-performance composta de 126 mil caixas de fósforo e lixas pretas, que utilizadas por cinco atores em uma performance de 24 horas de duração, produziriam um clima de tensão e atração. Logo depois, faria *Volátil* (1980-94, fig.8). Na instalação, o visitante passaria, em um primeiro momento, por máscaras de gás posicionadas sobre a mesa. Em seguida, ao tatear o ambiente alguns passos à frente, era revelada a presença de uma vela. Em

---

<sup>29</sup> “Um aspecto muito interessante dessa exposição era o lado do *work in progress*: depois de cada artista voltar para o espaço que lhe fora atribuído [...], eles conseguiam adaptar os lugares, negociando entre si. Havia uma incrível atmosfera de trabalho, incluindo as interações diárias com o público, que estava presente, enquanto os projetos eram realizados” (MESQUITA, 2003, p.189).

<sup>30</sup> ZANINI, 2003, p.187.

experiência semelhante à Duchamp, um odor de gás denunciaria um impasse igualmente “perigoso” que aos poucos o público tomaria conhecimento: a sala de exposição não estaria inteiramente vazia. Segundo o curador Felipe Scovino, a ironia de ações desse tipo, em que a perversidade da situação está em colocar o visitante em estado vulnerável, permite também uma reflexão sobre os elementos constituintes do sistema da arte: “já não basta apenas o circuito fechado das galerias e museus, o projeto de explosão deve atingir a circulação, as engrenagens que sustentam a sociedade” (SCOVINO, 2009, p.169). Com a instalação *Através* (1983-1989, fig.9), Meireles finalmente “concretizaria” a explosão do espaço expositivo, apresentando destroços de vidro e arame farpado que ocupariam cerca de 225 m<sup>2</sup>.

Em depoimento sobre a obra, o artista afirmaria que “são labirintos e interdições; é um conjunto de não e um grande sim. O vidro quebrado cria uma metáfora para este atravessamento do olhar. Você se dá conta deste atravessamento pelo ouvido”.<sup>31</sup> Como em *1200 sacos de carvão*, em que a combinação inflamável se conformaria como elemento de tensão aos visitantes, o instante frágil em *Fiat Lux* e *Volátil*, e os escombros de *Através* sugeririam, como afirma Scovino (2009, p.170), a própria “desfragmentação dos meios formais das artes visuais – quadro, escultura, exposição, galerias – rumo à criação de uma nova espacialidade da matéria e do corpo”.



Figs. 8 e 9: Vistas das instalações *Volátil* e *Através*, respectivamente, remontadas em exposição no Museu D'Art Contemporani de Barcelona em 2008.

<sup>31</sup> MEIRELES, C. Depoimento concedido a Felipe Scovino em outubro de 2005. In: SCOVINO, Felipe. “Negócio arriscado: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira”. Rio de Janeiro: Revista Poiésis, n 13, p. 159-172, agosto de 2009.

Um pouco antes, nas décadas de 1960-70, o crítico Frederico Moraes acompanharia de perto a produção de diversos artistas em seus ateliês e desenvolveria trabalhos críticos que se conformariam como proposições artísticas acerca das obras que analisaria e refletiria, assumindo a postura de um crítico-criador. Além de projetos icônicos como *Domingos de Criação* (Rio de Janeiro, 1971) e a exposição *Do Corpo à Terra* (Belo Horizonte, 1970), em que atuaria como propositor e curador, Moraes ampliaria as atuações da crítica de arte para além de seus domínios textuais. Com a *Nova Crítica* (1970), realizaria uma exposição na Petite Galerie (Rio de Janeiro), mesmo local onde recentemente teria abrigado uma mostra dos artistas Cildo Meireles, Thereza Simões e Guilherme Vaz (*Agnus Dei*, 1970). O trabalho, como comenta Almerinda Lopes e Tamara Chagas (2012, p.108),

[...] simbolizou uma das primeiras experiências de Moraes com o intuito de transpor, para o plano da prática, suas teorizações sobre como atuaria a chamada Nova Crítica, ultrapassando, assim, os limites da crítica textual.

Com essa experiência, produziria reações à cada uma das obras expostas anteriormente. Na ocasião de *Agnus Dei*, Cildo Meireles apresentaria uma fração de *Inserções em circuitos ideológicos – Projeto Coca-Cola* (1970). Considerando a perspectiva crítica deste trabalho, é interessante observar que a proposta de Meireles, apesar de não ser destinada especificamente ao espaço formal de museus e galerias, se dirigiria ao próprio sistema de circulação dos trabalhos de arte, ao acontecer “fora” de seus limites formais. O artista interviria nas embalagens do refrigerante com frases de cunho político em que o texto inserido só era legível com a garrafa cheia, pelo contraste da escrita branca sobre líquido escuro. A ação permitiria que informações específicas entrassem em contato com os consumidores, burlando a censura militar.



Fig. 10: Cildo Meireles, garrafas do *Projeto Coca-Cola*, e fig. 11: vista da instalação do *Projeto Coca-Cola* (1970).

Sobre esse trabalho, Moraes faria um comentário crítico na forma de uma instalação: com apoio da empresa Coca-Cola transporia quinze mil garrafas do refrigerante para a exposição ocupando todo o chão da galeria. Conforme declarou em entrevista a Gonzalo Aguilar<sup>32</sup>, Moraes teria o interesse, com o gesto, em demonstrar que o próprio sistema mercadológico do refrigerante – e a potência do símbolo Coca-Cola – era o bastante para absorver o trabalho:

Essa era minha crítica. O conceito era que o sistema Coca-Cola era suficientemente forte como para encampar a própria crítica do Cildo. [...] A ideia era que a crítica não é só texto. Era uma crítica aberta que poderia continuar com outros textos e outras exhibições (MORAIS, 2008).

Outros artistas também aproveitariam a oportunidade de estarem inseridos em grandes instituições para mostrar visões antagônicas dentro do museu, como Marcel Broodthaers, Joseph Kosuth e Andy Warhol. Broodthaers apresentou seu *Museu de Arte Moderna* (1968-1972), desestabilizando hierarquias ao operar como diretor, curador, artista, montador e outros. O museu não possuía sede definida e aconteceu em *seções*: a mais conhecida, o “Departamento das Águias”, durou apenas um ano. Cada seção – eram doze no total – era nomeada conforme sua função temática: a *Seção Cinema* foi responsável por apresentar filmes em Dusseldorf, etiquetados com a palavra “fig.”; a *Seção do séc. XIX* apresentou, em determinada ocasião, caixas vazias com avisos de “frágil” e postais de pintores franceses do século XIX para uma seleção de convidados em Bruxelas; e por fim, a *Seção Financeira*, decretou a falência do museu a partir de uma impressão no verso de uma capa do catálogo da Feira de Arte de Colônia, em 1971. Na “Seção de Figuras – A águia do Oligoceno até o presente” (1972, fig. 12) – o artista expõe o visitante ao princípio de homogeneização comentado por Buren.



Fig. 12: Vista do “Seção de Figuras – a águia do Oligoceno até o presente” (*Musée d’art Moderne* de Marcel Broodthaers) na Kunsthalle de Dusseldorf (1972)

<sup>32</sup> MORAIS, Frederico. In: AGUILAR, Gonzalo. *Frederico Moraes, o crítico-criador*. Portal Cronópios, 2008. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=9384&portal=cronopios>>. Acesso em: 05 outubro de 2015. Entrevista concedida a Gonzalo Aguilar.



Um sem número de objetos com diferentes representações do animal supracitado seriam colocados lado a lado, apresentados dentro de uma linguagem já reconhecidamente museológica: pinturas nas paredes, livros e objetos diversos em vitrines, esculturas em pedestais e outros. Sobre isso, Bernadete Panek (2006, p.103) complementa:

Ao colocar os objetos no interior da vitrine, Broodthaers os transforma em “imagem”, os neutraliza, pois os objetos, agora, não exercem mais sua função original [...] a utilidade está barrada pela vitrine, a condição espacial foi transformada e o observador agora se relaciona com a imagem.

Ao mimetizar elementos comuns ao funcionamento do museu, como a divulgação, o convite, o evento de abertura, entre outros, fazendo coincidir o local de produção (ateliê) com o de recepção (museu), o artista ironiza a apresentação de objetos no contexto museológico. A proposta revela, segundo Crimp (2005, p.187) “suas interdependências e questiona a determinação ideológica de sua separação: as categorias burguesas liberais de público e privado”.

Enquanto os objetos expostos não eram, a princípio, obras de arte (como o artista mesmo atestou nas etiquetas de identificação), a instalação como um todo era. A discussão remonta a separação definitiva entre ateliê e museu no século XIX, período este que é marcado pela consolidação do museu como formador de uma história cultural da arte. Como afirma Crimp (2005, p.186), “ao apresentar-nos uma outra ordem, ‘impossível’, a *Section des Figures* demonstra como é estranho o modo pelo qual o museu ordena o conhecimento”. O caráter político do *Musée d’Art Moderne* (1968-1972) de Broodthaers questionaria uma história cultural propagandeada principalmente pelos museus e suas coleções, e a forma como essas convenções seriam apresentadas e recebidas pelo público.

Em caminho semelhante, Andy Warhol seria convidado pela Rhode Island School of Art and Design, para conceber uma exposição (*Raid the Icebox*, 1970) em suas dependências (e divulgar o vasto acervo de pinturas e objetos de arte que possuíam na época). O artista, ao contrário do que possivelmente teria imaginado a organização do evento, traria os objetos da reserva técnica – além de outros objetos considerados banais – para as salas de exposição, subvertendo as lógicas curatoriais e expográficas comumente empregadas contemporaneamente (como regras para posição e altura das obras, circulação e outros).



Figs. 13 e 14: Vistas da exposição *Raid the Icebox* de Andy Warhol, realizada na Rhode Island School of Design (RISD) em 1970.

Em uma delas, penduraria cadeiras *windsor* (produzidas industrialmente, fig.13) como “obras-primas em destaque”; escolheria mostrar pinturas desconhecidas empilhadas, criaria armários para uma centena de sapatos que podiam ser tocados e experimentados; e ainda disporia os gradis de armazenamento de obras na sala principal juntamente com suas etiquetas originais de identificação e catalogação (fig.14). Em outras palavras, ao escolher os objetos julgados pelo museu como “menos interessantes” o artista traria o *backstage* para conhecimento do público, revelando as relações impostas pelos museus aos artistas e obras que escolhem apresentar, e consequentemente, valorizar. Essa escolha radical geraria polêmica entre estudantes, críticos e público, mas se tornaria referência para pesquisas curatoriais adiante, pelo fato de discutir a forma como inúmeros trabalhos seriam relegados ao esquecimento em reservas técnicas de museus e galerias sem nunca terem sido apresentados ao público.

Já Joseph Kosuth apresentaria as exposições *The play of the Unmentionable* em dois momentos: em Viena, com “Ludwig Wittgenstein: Das Spiel des Unsagbaren” (1989) e em Nova Iorque com “The Brooklyn Museum Collection: The Play of the Unmentionable” (1990, fig.15). Na primeira, à ocasião da comemoração do centenário do filósofo Ludwig Wittgenstein, o artista foi convidado pela Associação de Artistas Visuais de Viena – *Secession*<sup>33</sup>, e apresentou uma intervenção na fachada do edifício, além de criar instalações com textos de filósofos e mostrar “artistas amigos” como Louise Bourgeois e Monica Bonvinci. A segunda – uma exposição do acervo do museu cujo discurso curatorial partiu da justaposição de obras de períodos e países

<sup>33</sup> A Secessão Vienense, movimento fundado em 1897 que atuou até 1920, possui sede que hoje funciona como galeria de arte contemporânea. Fonte: *Secession*. Disponível em: <[http://www.secession.at/kuenstlerinnenveereinung/index\\_e.html](http://www.secession.at/kuenstlerinnenveereinung/index_e.html)>. Acesso em 18 de março de 2015.



distintos – apresentou obras envolvendo questões políticas, religiosas ou sexuais consideradas polêmicas na época de sua realização. Coerente com seus trabalhos anteriores – que compreendem o artista como questionador da natureza da arte – as duas propostas de *instalação-exposição* discutiam o sentido de produto cultural e o papel da arte na sociedade.

O artista provocaria comparações entre os trabalhos ao compreender que a disposição das obras é assumidamente produtora de significados e responsável por alterar nossa percepção sobre a própria História da arte.



Fig. 15: Vista geral da exposição *The Play of the Unmentionable* de Joseph Kosuth (Brooklyn Museum, 1990).  
Fonte: Divulgação/ Brooklyn Museum.

Por fim, vale considerar que o curador Hans Ulrich Obrist atribui a razão de ter escolhido a atividade curatorial às diversas visitas que fez a uma exposição organizada pelo também curador Harald Szeemann, ainda adolescente. Trata-se de *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (“Em direção à obra de arte total”, em tradução livre), que teve lugar na Kunsthalle de Zurique em 1983. A mostra apresentou artistas como Kurt Schwitters e Facteur Cheval, ao lado do compositor Richard Wagner, do teosofista Rudolf Steiner e do pintor Caspar David Friedrich. Trabalhos e documentações de processo em formatos diversos foram apresentados junto à ideia de uma *obra total*. O curador afirma que a exposição era um reflexo do próprio mundo onde vivemos, em que a comunicação e o aprendizado passaria pela criação de conexões, associações e pela linguagem não-verbal. O exemplo serve para introduzir mais uma questão cara às curadorias realizadas contemporaneamente: seria a exposição uma grande instalação de seu curador? Se pensarmos em exposições como a mencionada acima – ou mesmo em *Magicien de la Terre* (1989), conhecida por sua montagem expográfica e seleção curatorial (pela primeira

vez o curador Jean-Hubert Martin apresentou trabalhos de diversas etnias lado a lado na Europa) ou ainda, na Bienal da “Grande Tela” de Sheila Leirner , como foi chamada a *18ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo*, em 1985 (que retomou a discussão da pintura, apresentando telas apoiadas no chão, muito próximas umas das outras) – tende-se a acreditar que sim. Discutiremos, portanto, essas e outras possibilidades no próximo capítulo.

Quando Marcel Broodthaers tenta tomar para si o controle de criação e exibição de seu trabalho no seu Museu de Arte Moderna, traria também à tona a discussão da curadoria autoral, conceito que abordaremos no próximo capítulo. Ao prever a íntima relação que a indústria cultural teria com o sistema da arte, também anteviu que a proliferação de opções de entretenimento teria um impacto significativo nos museus e galerias, e consequentemente, no profissional que organiza exposições. A demanda por exposições *blockbusters* – os diretores e patrocinadores dos museus e instituições culturais tem um claro interesse no aumento da visitação desses espaços – torna o papel do curador nesse cenário um tanto quanto polêmico. Seria ele o responsável por transformar o trabalho de arte em produto cultural a ser *consumido* – para usar termos próprios desse pensamento industrial - pelo grande público? A expansão da função do curador está, portanto, intrinsicamente ligada às questões políticas e econômicas da indústria cultural. Segundo Barker “a habilidade artística do curador tem sido evidenciada no curso do último século ou algo assim, como o resultado do aumento da preocupação dedicada ao efeito visual produzido pela apresentação dos trabalhos de arte dentro do espaço da galeria” (1999, p. 13-14, tradução nossa).<sup>34</sup>

Podemos concluir que se a exposição encontrou de vez seu lugar como “construção criativa”, sua *condição pós-meio* determinaria que o que é arte não poderia ser definido por questões formais, tampouco por seu conteúdo. Se podemos compreendê-la, portanto, como um elemento da prática curatorial (que estabelece sentido para que o público possa acessar um determinado ponto de vista) é de se esperar que os projetos curatoriais não apresentem os trabalhos de arte somente seguindo convenções expográficas pré-determinadas, mas que busquem aprofundar a discussão sobre as relações entre artistas, instituições e público. Nos próximos capítulos pretende-se tratar de experiências que se configurem como um aprofundamento às questões sobre a prática curatorial contemporânea, características essas que versam sobre a ação de uma

---

<sup>34</sup> “The artistry of the curator has been foregrounded over the course of the last century or so as a result of the increasing care devoted to the visual effect produced by the display of works of art within the gallery space” (BARKER, 1999, p.13-14).

curadoria autoral, bem como um possível deslocamento entre os papéis do curador e do artista na organização de exposições.

### III. Práticas curatoriais contemporâneas: o curador como autor, exposições em espaços domésticos e grandes exposições temáticas

Embora o emprego do termo *curador* seja recente, segundo Hans Obrist em seu livro *Ways of Curating* (2014), a noção de curadoria, como comentado no capítulo 1, tem sido desenvolvida desde os primeiros museus modernos, quando essas instituições passaram a formar acervos próprios e se abrir para visitação ao público. De acordo com o curador Carson Chan (2011, p.1, tradução nossa) “a exposição em grande escala ficou popular como um tipo de apresentação onde a arte significava mais que seu criador individual e se tornou representativa de um estilo nacional e sua identidade”.<sup>35</sup>

Essa transformação fundamental, de um espaço antes restrito à nobreza e ao clero para um espaço público, determinaria a necessidade de uma figura que gerisse o acervo das instituições. Também de acordo com Obrist (2014), antes visto como mantenedor dessas coleções, o curador passaria a desempenhar nos museus modernos quatro funções fundamentais: as de preservação, seleção de trabalhos, pesquisa e organização de exposições.

A arte veio a ser compreendida como parte crucial do legado de uma nação, um conjunto de artefatos que coletivamente contavam a história de um país [...]. Com o passar do tempo, as coleções dos museus deveriam ser necessariamente ampliadas, e o cuidador do museu assim se tornaria o cuidador do legado nacional que o museu representa [...] A terceira tarefa seria contribuir para a história da arte. A pesquisa acadêmica com trabalhos já colecionados permitiria o curador passar adiante o conhecimento [...]. Finalmente, existe a tarefa de mostrar e organizar a arte na parede e nas galerias: fazer exposições. (OBRIST, 2014, p. 25, tradução nossa)<sup>36</sup>

Conforme vimos no capítulo anterior, as transformações dos espaços expositivos dos museus e Bienais, passando pelo *cubo branco* moderno, teriam levado à compreensão da curadoria como mediação entre a crítica e a prática artística. Lorenzo Benedetti, diretor do De Appel Arts Center (centro de estudos curatoriais em Amsterdã, Holanda) situa, ainda, o entendimento da função curatorial como se conhece hoje a partir do século XX, envolvido com o desenvolvimento da arte conceitual:

---

<sup>35</sup> “The large scale exhibition became popular as type of presentation where art signified more than its individual creator and became representative of a national style and identity” (CHAN, 2011, p. 1).

<sup>36</sup> “Art had come to be understood as a crucial part of a nation’s heritage, a set of artefacts that collectively told the story of a country. (...) As time passes, museum collections must necessarily be added to and the caretaker of the museum thus becomes the caretaker of the national legacy which the museum represents. (...) The third is the task of contributing to art history. Scholarly research into the works already collected allows the curator to pass on knowledge (...). Finally, there is the task of displaying and arranging the art on the wall and in the galleries: the making of exhibitions” (OBRIST, 2014, p. 25).

Pode ser surpreendente para alguns, voltando pouco no tempo, que o termo “curador” fosse raramente utilizado. Essa figura fez sua aparição no final dos anos sessentas quando, não por coincidência, a arte conceitual estava em ascensão. [...] A arte conceitual, [...] colocou uma forte relação entre a pesquisa artística e a crítica de arte, uma dialética que foi fundamental para a definição progressiva do papel do curador como mediador entre as mais experimentais práticas de seu tempo (BENEDETTI, 2012, p. 1, tradução nossa).<sup>37</sup>

É precisamente sobre a compreensão da curadoria como linguagem e sua construção nas últimas décadas em uma prática contemporânea que trataremos neste capítulo. Como define Terry Smith (2012, p.18, tradução nossa): “o título de curador é assumido por qualquer um que possua minimamente um papel de criar situações nas quais algo criativo deve ser feito; [...] para o consumo de ‘objetos criados’ ou [...] ocasiões de cunho artístico”<sup>38</sup>. Com essa compreensão, para além das atribuições mencionadas, temos visto a utilização do termo em outras áreas para designar seleções de vários tipos, como em revistas de gastronomia com curadoria de receitas realizadas por um *chef* renomado ou ainda em seleções de livros especiais com curadoria de algum escritor. No campo da arte, o trabalho de articulação do curador, para além da escolha dos trabalhos, também está associado às proposições artísticas e/ou culturais dentro e fora dos museus.

De maneira geral, das atribuições curatoriais mencionadas, a exposição – sua concepção e *display* expositivo – pode ser considerada sua vertente mais destacada e conhecida. Não obstante, a seleção e encadeamento de trabalhos que culminam em uma exposição de arte acompanha também uma linguagem que se desdobra em diversas outras atividades em museus e galerias. Há a inserção de textos que informam o público sobre o artista e o contexto de criação das obras em questão, interpretações de elementos das obras replicados no projeto expográfico, programações culturais do setor educativo, entre outras. Essas ações, fruto do projeto curatorial, se configuram nas instituições culturais como uma tentativa de aproximação da arte ao público. Os autores da coletânea *Thinking about exhibitions*, Greenberg, Ferguson e Nairne (1996), cujos textos reflexivos apresentam um amplo repertório para o debate sobre os formatos de exibição de arte, compreendem as exposições contemporâneas como

---

<sup>37</sup> “It may surprise some to realise how, going a little back in time, the term ‘curator’ was seldom utilised. This figure first made its appearance in the late Sixties when, not by coincidence, conceptual art was on the rise. [...] Conceptual art [...] posited a strong relationship between artistic research and art critique, a dialectic which was fundamental to the progressive definition of the curator’s role as mediator between the most experimental practices of the time” (BENEDETTI, 2012, p. 1).

<sup>38</sup> “The title of curator is assumed by anyone who has a more than minimal role in bringing about a situation in which something creative might be done, [...] for the consumption of created objects or orchestrates art-like occasions” (SMITH, 2012, p.18).

[...] o principal espaço de troca na economia política da arte, onde o sentido é construído, mantido e ocasionalmente, desconstruído. Em parte espetáculo, evento sócio-histórico, dispositivo de estruturação, as exposições – principalmente as exposições de arte contemporânea – estabelecem e administram os significados culturais da arte (GREENBERG, FERGUSON E NAIRNE, 1996, p. 1, tradução nossa).

Ainda que tal centralidade esteja cada vez mais desconstruída, se levarmos em consideração a existência de outras possibilidades para o trabalho de arte acontecer (como publicações, ações em espaços públicos, *sites*), o curador ainda parece estar envolvido com a identificação das transformações presentes nos discursos e práticas artísticas, seja no papel de formação de público ou ainda como intermediador dos diálogos entre artistas. Parece interessante observar que quando há a escolha pela produção de exposições de arte, elas costumam vir acompanhadas de palestras, publicações e cursos livres.

Percebe-se, portanto, como as discussões no campo conceitual artístico influenciam todo o sistema de produção em arte – e como consequência, a maneira de mostrar arte ao público – fazendo com que aqueles que atuam nesse território necessitem estar atentos às transformações e dispostos a renovações e debates. Segundo autores como a historiadora de arte Emma Barker, a intenção da mudança de exposições com abordagens cronológicas para abordagens diversas se deve à carga ideológica que tais montagens teriam assumido ao longo dos anos. Nesse sentido, Barker questiona se de fato as mutações por quais passaram museus e galerias foram significativas na forma como o conhecimento nas exposições é repassado ao público:

No entanto, a extensão em que os museus de arte realmente mudaram está aberta ao debate. A maioria dos museus discutidos aqui [como o MoMA], por exemplo, partilham um arranjo tradicional, basicamente cronológico dos trabalhos na coleção [...]. Esse tipo de apresentação tem sido criticado porque reduz a complexidade e variedade da produção artística a uma narrativa estritamente unificada, expressando um único ponto de vista dominante (ocidental, elitizado, masculino, etc). Em discussão aqui não está somente o arranjo, mas também a seleção dos trabalhos de arte e a maneira como os curadores desse modo afirmam e reforçam cânones de valor estético.<sup>39</sup>

Em 2014, Claire Bishop publicaria o livro *Radical Museology*, em que comenta sobre a proliferação sem precedentes de novos museus dedicados à arte contemporânea na década de 1990. Segundo ela, o aumento da escala do museu e a proximidade com os procedimentos

---

<sup>39</sup> “However, the extent to which art museums really have changed is open to debate. Most of those discussed here, for example, share a traditional, basically chronological arrangement of the works in the collection (...). This type of display has been criticized on the grounds that it reduces the complexity and variety of artistic production to a strictly unified narrative, expressing a single dominant point of view (western, elite, male, etc). At issue here is not just the ordering but also the selection of works of art and the way that curators thereby assert and reinforce canons of aesthetic value” (BARKER, 1999, p. 25).

realizados pela indústria – a chamada *indústria cultural* ou como conceitua Hans Haacke (1999), a *indústria da consciência* – foram “duas características centrais da passagem do modelo de museu do século XIX”, de uma instituição nobre e elitizada, “[...] para sua atual encarnação como templo populista de lazer e entretenimento” (BISHOP, 2014, p. 6, tradução nossa).<sup>40</sup> Essa aproximação faria a primeira década do século XXI ser considerada o período em que a curadoria se firmaria como elemento essencial no sistema de arte, como comenta Nicola Trezzi:

O que podemos chamar de era dos curadores demanda uma redefinição da prática curatorial como arte ela mesma, com sua própria estrutura e linguagem. Entre as muitas mudanças que essa relativamente nova ciência trouxe, está a passagem de uma percepção histórica, “temporal” para uma compreensão “espacial” da arte” (TREZZI, 2010, p. 1, tradução nossa).<sup>41</sup>

Também para Trezzi, a necessidade de redefinição do pensamento curatorial passaria pela própria formação dos curadores. O autor acredita que os historiadores de arte têm se limitado a realizar exposições que se endereçam principalmente às questões cronológicas, e, considerando a importância nas trocas interdisciplinares da prática curatorial afirma, ironicamente, que “dada essa acepção, entendemos porque alguns curadores exitosos vieram de outras disciplinas” (TREZZI, 2010, p. 1, tradução nossa).<sup>42</sup>

Parece importante ressaltar que a solicitação da curadoria pelo sistema da arte está intimamente ligada às transformações da própria prática artística. Retomando um exemplo comentado no primeiro capítulo, assim como a Nova Crítica ambicionou no Brasil criar novos caminhos para a reflexão crítica da arte na década de 1970, ao tentar acompanhar as propostas artísticas da época e seus novos limites impostos, também museus, galerias e figuras atuantes desse sistema tiveram – e ainda têm – de se adaptar.

Tendo em mente esse panorama, alguns autores apontam para a ocorrência de “tendências expositivas” na prática curatorial contemporânea, em virtude do posicionamento dos curadores de arte em exposições específicas, sobretudo em exposições temporárias. Essas tendências – a

---

<sup>40</sup> “[...] have been two central characteristics of the move from the nineteenth-century model of the museum as a patrician institution of elite culture to its current incarnation as a populist temple of leisure and entertainment” (BISHOP, 2014, p. 5).

<sup>41</sup> “What we could call the era of curators demands that we redefine the practice of curating as an art in its own right, with its own structure and language. Among the many changes brought up by this relatively young science is the passage from a historical, ‘temporal’ perception to a ‘spatial’ understanding of art” (TREZZI, 2010, p. 1).

<sup>42</sup> “For this reason, art historians are the least reliable candidates to lead the practice of curating. Their education, their *forma mentis*, is rooted in time and not in space. Given this assumption, we understand why some successful curators came from other disciplines” (Ibid., p. 1).

saber, a curadoria autoral, o curador como artista e o artista-curador, que acontecem de maneira complementar (e, portanto, não estabelecem categorias expositivas) se configuram como pontos de debate para a curadoria contemporânea. Desde a década de 1960, a prática curatorial tem apresentado um entrelaçamento de funções e colaborações entre artista, curadores e outras figuras atuantes no sistema da arte. Para tanto, apresentaremos neste capítulo, exposições que trouxeram discussões da prática artística para o pensamento curatorial, debatendo o posicionamento do curador enquanto autor de exposições.

### **III.1 – Processos curatoriais: as exposições numeradas de Lucy Lippard (1969-1973) e *When attitudes become form* de Harald Szeemann (1969)**

No livro *Não há lugar para a lógica em Kassel*, o escritor catalão Enrique Vila-Matas (2015) relata sua experiência antes e durante a Documenta 13 (2012)<sup>43</sup>. Convidado pelas curadoras Carolyn Christov-Barkagiev e Chus Martínez, o escritor deveria se apresentar na programação da mostra em uma espécie de residência artística, na qual faria de um restaurante chinês nos arredores de Kassel seu local de trabalho. O autor disserta sobre o incômodo em responder à tal demanda curatorial: escrever à vista de todos em um lugar desconhecido com a função de “ser escritor” participante de uma exposição de arte. Essas ações com profissionais de diversas áreas teriam a ambição de formar um quebra-cabeça temático que daria conta do tema “Colapso e Recuperação”. O autor questiona, desde o início do livro-relato sua função no projeto. Não sabe como se portar ou como desempenhar o papel que lhe fora solicitado. Angustiado, encontra a solução de criar um personagem que, com experiências inventadas de vida, poderia responder a qualquer um interessado sobre o que estaria fazendo ali. Não seria, portanto, Vila-Matas, e sim, “*Autre*”<sup>44</sup>, um duplo que atuaria como um *escritor-performer* em uma mostra de arte. Esse tipo de proposta curatorial, que por seu caráter transdisciplinar agrega convidados de diversas áreas desempenhando funções específicas, pode ser relacionada a ideia de curadoria autoral.

Por curadoria autoral podemos compreender projetos e exposições cuja presença central de um curador ou organizador que, contratado por uma instituição ou atuando de forma independente,

---

<sup>43</sup> A Documenta de Kassel (1955-) é uma “organização sem fins lucrativos” que atua em parceria com a municipalidade de Kassel organizando uma exposição de arte coletiva em grande escala. O evento que ocorria inicialmente na cidade de Kassel, Alemanha, hoje tem programação paralela em outros países.

<sup>44</sup> No livro, Vila-Matas recorre à criação de um personagem – seu alter-ego – cujo nome é *Autre*, “outro” em francês.



tem a intenção de criar uma articulação entre propostas artísticas para representar um determinado assunto. Os pesquisadores Nathalie Heinich e Michael Pollak (1996) explicam em artigo<sup>45</sup> que pontua a transformação da função do curador tradicional, responsável pela conservação das obras nos museus, para um *autor de exposições*:

Essa transformação parece estar ligada à mudança no equilíbrio entre duas facetas constituintes da tarefa de apresentação. Elas são a exposição permanente de coleções por um lado e a montagem temporária de exposições, por outro (1996, p.169, tradução nossa).<sup>46</sup>

O projeto curatorial traduzirá elementos advindos do eixo temático em seu *display* expositivo e identidade visual. Grandes exposições coletivas podem ser consideradas projetos autorais, em que o curador, ao determinar o tipo de abordagem a ser empregada – histórica, transdisciplinar, interativa, só para citar algumas – empreenderá uma narrativa. O que não implica necessariamente em promover um posicionamento do curador como artista, como falaremos mais adiante. Em alguns casos, convidado para desenvolver uma pesquisa sobre grupo de artistas e/ou assunto que interesse à instituição, o curador estará à frente de palestras, nos convites e catálogos, de forma a ser reconhecido como autor do projeto em questão. Também Heinich e Pollak (1996) comentam sobre o posicionamento da mídia em relação a esse tipo de abordagem, cada vez mais transformada em espetáculo:

Críticos especializados estão cada vez mais atentos aos aspectos cenográficos; [...] eles tendem a enfatizar a exposição como um objeto em si, mais frequentemente citando o ‘autor’. Em outras palavras, a imprensa lida com a exposição não tanto como um meio transparente produzido por uma instituição, mas como o trabalho de um indivíduo com um nome em particular (HEINICH E POLLAK, 1996, p.170, tradução nossa).<sup>47</sup>

Situação oposta ocorreria normalmente em exposições com acervos permanentes, a exemplo de museus históricos, em que a figura do curador costuma permanecer anônima. Isto parece implicar que somente onde há uma articulação “criativa” entre trabalhos – se levarmos em considerações que instituições desse tipo possuem regras museológicas bastante rígidas e na maioria das vezes organizam exposições cronológicas e “lineares” – existe a necessidade de

---

<sup>45</sup> Aqui nos referimos ao artigo “From museum curator to exhibition *auteur* – inventing a singular position”, publicado originalmente em 1988, Paris: Editions du Centre Pompidou-BPI.

<sup>46</sup> “This transformation would appear to be linked to a change in the equilibrium between the two constituent facets of the task of presentation. These are the permanent display of collections on the one hand and the temporary mounting of exhibitions on the other” (HEINICH e POLLAK, 1996, p.169).

<sup>47</sup> “Specialized critics are increasingly attentive to the scenographic aspects; [...] they tend to stress the exhibition as an object in and of itself, more frequently citing the ‘author’. In other words, the press deals with the exhibition not so much as a transparent medium produced by an institution but as the work of an individual with a particular name” (Ibid., p.170).

trazer à luz o seu autor. É importante, contudo, considerar o quanto desse destaque – *o curador-autor* – pode conflitar com os interesses originais dos artistas e seus trabalhos.

Essa discussão teria sido empreendida já na década de 1960, em situações como as “exposições numeradas” (*Number Exhibitions*, 1969-1973) de Lucy Lippard – mostras coletivas concebidas à época da publicação de seu artigo seminal “A desmaterialização do objeto de arte”<sup>48</sup>. Tais exposições recebiam como título o contingente populacional aproximado de cada cidade em que se instalava: 557,087 (Seattle Art Museum, 1969), 955,000 (Vancouver Art Gallery, 1970), 2,972,453 (Centro de Arte y Comunicación in Buenos Aires, 1970), *c.* 7,500 (Walker Art Center, Mineápolis, 1973, fig. 16), entre outras. Os nomes “genéricos” teriam por objetivo neutralizar a importância do título, que segundo a curadora poderiam criar uma nova categoria para obras conceituais<sup>49</sup> – nos quais, inclusive, o obsessivo ato de numerar era matéria para os trabalhos, como no caso do artista On Kawara. As mostras eram extensas e apresentavam propostas muito diversas – às vezes em processo – de artistas como Richard Serra, Jan Jibbets, Gilbert & George, entre outros. Muitas vezes era impossível acompanhar a seleção de obras em sua totalidade, intenção que possuía desdobramento em seus catálogos: folhetos sem numeração ou ordem que, agrupados em uma espécie de fichário, permitiriam ao visitante manter ou descartar informações sobre as obras que lhe interessassem ou não. Apesar de ter colaborado com a concepção e construção das obras nesses projetos, a curadora seria acusada<sup>50</sup> de utilizar os artistas e seus trabalhos como meio para esboçar um conceito, aceção que afirma não ser totalmente equivocada, uma vez que

[...] aponta uma das principais questões do período em que essas exposições foram feitas – o apagamento deliberado de papéis [do artista, curador ou crítico], assim como dos limites entre meio e funções. Com o passar dos anos admito que fiz meu melhor em exacerbar essa confusão, colaborando com diversos artistas conceituais [...].<sup>51</sup> (LIPPARD, p.4, 2009, tradução nossa).

---

<sup>48</sup> O artigo foi publicado em 1968 e em 1973 Lucy Lippard lançaria o livro *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York: Praeger, 1973.

<sup>49</sup> “The titles of these numbered exhibitions were approximate population figures for the cities where the shows were held. I was of course looking for something neutral — non-associative, non-relational, according to the gospel of the era. I was also determined not to provide a new category in which disparate artists could be amalgamated. Numbers were, as we know, an important factor in conceptual art” (LIPPARD, 2009, p. 3).

<sup>50</sup> O autor da acusação seria o norte-americano Peter Plagens, seu colega na revista *Artforum*, que em 1969 escreveria uma crítica sobre a exposição 557,087: “Ele escreveu: ‘Há um estilo total na exposição, um estilo tão penetrante como que para sugerir que Lucy Lippard é, na verdade, a artista e seu suporte [*medium*] são os outros artistas” (In: LIPPARD, p. 4, 2009, tradução nossa).

<sup>51</sup> “(...) in another sense it is not such a bad assessment of all curating, as it pinpoints one of the prime issues of the period in which these shows were made – the deliberate blurring of roles, as well as boundaries between mediums and functions. Over the years I admit I did my best to exacerbate this confusion, collaborating with several conceptual artists, LeWitt, Barry, Huebler, David Lamelas, among others” (Ibid., p. 4).

Lippard empreenderia sua pesquisa curatorial na década de 1960, bastante envolvida com o movimento feminista, primeiro com a exposição *Number 7* (Paula Cooper Gallery, Nova Iorque). Na ocasião, participariam artistas como Hans Haacke, Laurence Weiner, Sol LeWitt, entre outros. Em ações independentes, a curadora realizaria exposições em vitrines, espaços públicos, sindicatos e outros lugares não convencionais, e colaboraria com Seth Siegelaub em diversos projetos. Assim como Frederico Moraes, produziria textos críticos como *ready-mades* para o MoMA (*Information*, e uma exposição sobre Duchamp, ambos em 1970) ao convite do curador Kynaston McSchine, e explicitando o caráter transdisciplinar de críticos, artistas e curadores à época, afirmaria que a denominação “curador-como-artista” colocaria um problema coerente com a “confusão” dos limites entre essas atuações:

É tudo uma questão de como chamar isso. Isso importa? O curador é um artista porque usa um grupo de pinturas e esculturas em uma exposição temática para provar seu ponto de vista? [...]. Sou uma artista quando peço para os artistas para trabalharem ou responderem a uma dada situação? (LIPPARD, 2009, p. 4, tradução nossa).<sup>52</sup>



Fig. 16: Vista da instalação *Nine Books Neurological Compilation: the physical mind since 1945* de Christine Kozlov na exposição *c. 7,500* (Walker Art Center, Mineápolis, EUA, 1973).

A compreensão de que a exposição, assim como a ideia de um “objeto de arte desmaterializado” (que favoreceria processos de trabalhos e ações em vez de objetos/materiais) pode ser considerado o cerne de propostas expositivas como *When attitudes become form* (1969), realizada na Kunsthalle de Berna (Suíça) e concebida pelo curador Harald Szeemann. Estamos falando do momento em que o conceito de obra de arte nas exposições passaria a englobar não

<sup>52</sup> “It’s all just a matter of what to call it. Does that matter? ... Is a curator an artist because he uses a group of paintings and sculptures in a theme show to prove a point of his own? (...) Am I an artist when I ask artists to work within or respond to a given situation?” In: LIPPARD, Lucy. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley and Los Angeles, 1973. Apud: LIPPARD, Lucy. *Curating by numbers*. London: Tate Papers, 2009. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7268>>. Acesso em: 16 de novembro de 2015.

só objetos acabados, mas ideias, esboços, registros de performances e textos. *Quando atitudes se tornam forma* (fig. 17 e fig.18), reuniu artistas iniciantes à época – hoje bastante conhecidos – como Joseph Beuys, Bruce Nauman e Michael Heizer. Segundo o artista Ian Wallace (2014, p. 4, tradução nossa), o objetivo de Szeemann era

explorar o estado de espírito estético dos artistas de sua geração ao dispor os trabalhos [...] permitindo que as tensões entre os objetos definissem o espaço expositivo, envolvendo e apresentando o processo de produção da obra tanto quanto seus resultados finais.<sup>53</sup>



Figs. 17 e 18: Vistas da exposição *When attitudes become form* (1969).

Com essa perspectiva, Szeemann tem sido considerado por muitos pesquisadores como o primeiro “curador independente”. De uma maneira geral, podemos considerar que a atuação independente de curadores – nesse sentido não contratados em um quadro de horas fixo em uma instituição, mas ainda assim, prestando serviços para elas – não exige que o trabalho passe por um conselho criativo interino. Seria após a exposição acima mencionada que Szeemann passaria a atuar independentemente e criaria a *Agentur für Geistige Gastarbeit* [Agência para o trabalho intelectual convidado, em tradução literal]. O motivo seria político, já que havia pouca oferta de trabalho para estrangeiros na Suíça e o sobrenome de Szeemann possui origem húngara. O curador faria uso da empresa para se autocontratar e prestar serviços às instituições artísticas.

<sup>53</sup>“Szeemann's aim was to explore the aesthetic mood of his artistic generation by placing artworks (...) allowing the tensions between the pieces to define the exhibition space, engaging with and displaying the process of production of the artwork as much as its final results”. In: WALLACE, Ian. *10 Exhibitions That Changed the Course of Contemporary Art. Art 101*, 2014. Disponível em: <[http://www.artspace.com/magazine/art\\_101/art\\_market/10\\_exhibitions\\_that\\_have\\_changed\\_the\\_course\\_of\\_contemporary\\_art-52142](http://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/10_exhibitions_that_have_changed_the_course_of_contemporary_art-52142)>. Acesso em 16 de novembro de 2015.

Realçando a diferença entre a atuação de Lippard e Szeemann, a crítica de arte Sabeth Buchman (2015, p. 34, tradução nossa) afirmaria que, enquanto Szeemann teria um posicionamento autoral sobre as exposições concebidas por ele, Lippard se posicionaria “mais prosaicamente [...] [e caracterizaria] suas atividades curatoriais como a de um “compilador” – uma autodescrição que pode ser considerada no contexto de seus projetos editoriais”.<sup>54</sup>

Obrist (2014) comenta que um resultado interessante das curadorias ditas autorais em grandes exposições coletivas seria a possibilidade de realizar projetos com mais de um curador: “enquanto na geração de Szeemann o curador era frequentemente uma figura singular, hoje muitas exposições são marcadas por uma colaboração entre múltiplos curadores” (2014, p.33, tradução nossa)<sup>55</sup>. Contudo, o curador alerta que as exposições coletivas também podem ocasionar o que se tem de chamado de um posicionamento do “curador-artista”, que transformaria a exposição em uma obra de sua autoria, subjugando os trabalhos sob o filtro de uma determinada ideia ou teoria: “O perigo em grandes exposições coletivas é que elas podem ser vistas como uma *Gesamtkunstwerk* de seu organizador [...] o curador como uma figura predominante ou um autor”<sup>56</sup>. Para ilustrar o caso, o autor cita uma exposição realizada pelo cineasta Jean-Luc Godard em 2006, no Centre Georges Pompidou (Paris, França): *Travel(s) in Utopia JLG 1946-2006: In Search of Lost Theorem* (fig. 19 e fig. 20). Na ocasião, Godard montaria uma espécie de “retrospectiva às avessas”, ao romper com o projeto original idealizado por Dominique Païni, diretor cultural do Pompidou. Como uma espécie de fragmento da exposição anterior, apresentaria alguns de seus trabalhos, obras de artistas como Henri Matisse, Goya, Hans Hartung, além de curtas-metragens e excertos de filmes de outros cineastas, maquetes da própria exposição atestando suas transformações, correções feitas à mão nos textos de parede, entre outros. Em artigo para revista Frieze, o artista Matthieu Laurette (2006, p. 1, tradução nossa) comentaria sobre o desenrolar turbulento da exposição (mudanças no conteúdo e no próprio título, negociações com a instituição, avisos curiosos de classificação indicativa):

Após perder o controle, parece que Godard ganhou de volta o domínio total de sua exposição, fazendo dessa possivelmente a primeira retrospectiva institucional em

---

<sup>54</sup> “Lippard positioned herself much more prosaically and modestly. [...] Lippard characterized her curatorial activities as that of a “compiler”—a self-description that is to be considered against the background of her editing/publishing projects” (BUCHMAN, 2015, p.34).

<sup>55</sup> “Whereas in Szeemann’s generation the curator was often a singular figure, today many exhibitions are marked by a collaboration between multiple curators” (OBRIST, 2014, p.33).

<sup>56</sup> “The danger with large group exhibition is that it can be seen as the exhibition-maker’s own *Gesamtkunstwerk* [...] the curator as an overriding figure or auteur” (OBRIST, 2014, p.32).

grande escala que é oficialmente auto-curada, auto-gerida e imbuída em uma estrutura autônoma de tomada de decisão – a crítica institucional em funcionamento.<sup>57</sup>



Figs. 19 e 20: Vistas da exposição *Travel(s) in Utopia JLG 1946-2006: In Search of Lost Theorem* de Jean-Luc Godard.

O cineasta demitiria o curador responsável e controlaria a partir daí todas as etapas da exposição, mediando os trâmites entre a instituição e ele mesmo. Dividida em três seções principais (*Avant-Hier* [anteontem], *Hier* [ontem], e *Aujourd'hui* [hoje]), agruparia os trabalhos dos artistas mencionados anteriormente na primeira sala. Nela, maquetes do que poderia ter sido a exposição original e suas salas (*Malraux Room*, por exemplo, exibiria um filme de Charles Chaplin em um ambiente composto por um tapete persa e textos de André Malraux) figurariam ao lado de filmes do cineasta. Nas outras, como indicam os nomes das seções, apresentaria trabalhos considerados por ele importantes para se compreender o passado e presente. Inserindo sua produção em uma espécie de “História do Cinema especializada” nas salas do museu, Godard apresentaria inúmeros fragmentos de seus filmes junto à produção de outros cineastas, como Orson Welles, Fritz Lang, Jean Renoir (*Hier*) e Ridley Scott (*Aujourd'hui*). Como conceitua o também cineasta Alex Munt:

Ele (re)presenta um ‘terreno’ a ser explorado, um em que a história idiossincrática do cinema é aninhada dentro de uma plethora de outras ‘telas’. No mundo de Godard, as telas de Francisco de Goya e Henri Matisse compartilham o mesmo espaço que as de um canal europeu de televisão [Eurosport] e a do telefone celular (MUNT, p.10, 2006, tradução nossa)<sup>58</sup>.

<sup>57</sup> “After losing control, it seems Godard regained total charge of his exhibition, making this possibly the first large-scale, institutional retrospective that is officially self-curated, self-managed and embedded in an autonomous structure of decision-making – institutional critique at work.” In: *Jean Luc Godard*. Frieze Magazine. Issue 102, 2006. Disponível em: <[http://www.frieze.com/issue/review/jean\\_luc\\_godard/](http://www.frieze.com/issue/review/jean_luc_godard/)>. Acesso em: 16 de nov. de 2015.

<sup>58</sup> “(...) he (re)presents a ‘site’ of exploration, one where Godard’s idiosyncratic history of cinema is nestled within a plethora of other ‘screens’. In Godard’s world, the screens of Francisco de Goya and Henri Matisse share the same space as those of Eurosport and the mobile phone” (MUNT, p.10, 2006).

Enquanto podemos considerar que a exposição mencionada trata de uma auto-curadoria e apresenta questões interessantes em relação à maneira como o cineasta assumiu o controle da exposição, também é necessário observar o lugar do curador como artista. Essa relação soa problemática uma vez que, para ilustrar uma “atmosfera de retrospectiva”, trabalhos de outros artistas, cineastas e escritores seriam selecionados sem possuírem uma relação original com o objeto em questão. Mesmo que sejam citações de referências em sua trajetória criativa, Godard parece ter se utilizado desses trabalhos para compor um ambiente temático, sem aprofundar a reverberação que essas propostas artísticas pudessem ter em sua obra.

### III.2 Proposições em espaços domésticos: *Grossvater – Ein Pionier wie wir* de Harald Szeemann (1974), *Chambres D’Amis* de Jan Hoet (1986), *Kitchen Show* de Hans Ulrich Obrist (1991), e *Moradas do íntimo* de Karina Dias e Gê Orthof (2009)

Em *Grossvater - Ein Pionier wie wir* [“Avô – Um pioneiro entre nós”, em tradução literal] (1974), Harald Szeemann apresentaria objetos acumulados ao longo da vida de seu avô, Etienne Szeemann, original da Hungria. A junção de arte, artefatos e objetos do cotidiano se tornaria uma prática recorrente em projetos de Szeemann – sobretudo nas exposições coletivas que realizou – e repercutiria em diversas outras montagens contemporâneas. Na exposição em questão, o curador evocaria uma espécie de “espírito etnográfico” ao reorganizar objetos antes pertencentes ao avô (móveis, selos, fotografias, papel moeda, e principalmente, utensílios do salão de beleza em que trabalharia por toda vida) em uma instalação no seu apartamento e depois na galeria Toni Gerber (ambos em Berna, Suíça, fig. 21).

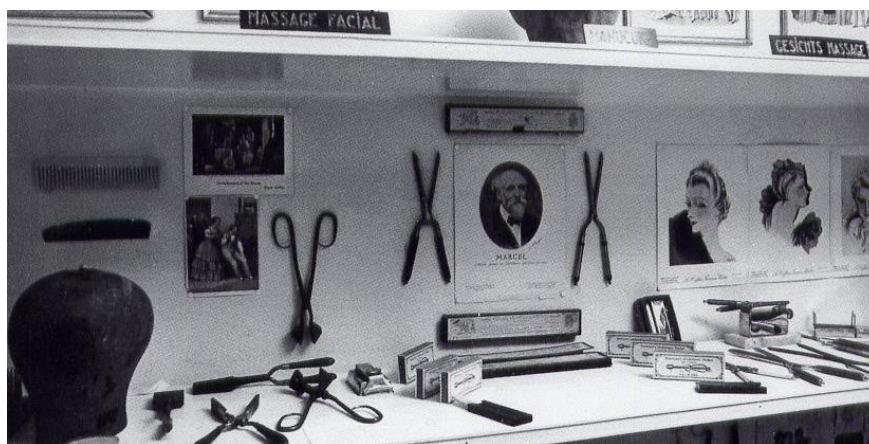


Fig. 21: Vista da instalação-exposição *Grossvater: Ein Pionier wie wir* (1974) de Harald Szeemann.

Com o interesse em juntar fragmentos para contar a história da vida do avô, tal prática poderia ser considerada no âmbito da curadoria autoral, mais precisamente do curador-artista.

Assim como no museu de Broodthaers, mencionado no primeiro capítulo, o museu-instalação de Szeemann apesar de não conter trabalhos de arte, pode ser considerado uma obra por ela mesma. Joanna Szupinska (2010, p.41, tradução nossa) argumenta, contudo, que talvez o mais importante dessa exposição não seja rotular a atuação de Szeemann como artista, mas entendê-la como a de um “curador-etnógrafo”, criador de uma apresentação que tentaria recriar o universo vivido pelo avô:

De fato, pela análise de um membro de sua própria família realizada dentro dos limites de uma pequena exposição, Szeemann revela ao seu público as ambiguidades entre o trabalho do cabelereiro e do curador, as políticas do capitalismo e do socialismo, bem como as realidades específicas das culturas húngaras e suíças. Através dessa “auto-etnografia” [...] Szeemann oferece uma crítica social culturalmente transgressora que simultaneamente e sucintamente se endereça às políticas de classe, econômica, e de alteridade cultural.<sup>59</sup>

Alguns anos mais tarde, com *Chambres d’Amis* [“Quarto de hóspedes”, em tradução literal] (1986), o curador Jan Hoet mapearia uma série de residências na cidade de Gante, Bélgica. Hoet, então ligado ao Museu de Arte Contemporânea municipal (S.M.A.K), convidaria artistas como Joseph Kosuth (fig.22), Sol LeWitt e Mario Merz para intervir em espaços pré-determinados: Kosuth criaria uma instalação com trechos de ensaios de Sigmund Freud, na residência do psicanalista Andre Vereecken, por exemplo. A exposição funcionaria como uma espécie de “gincana de arte” pela cidade, em que os visitantes receberiam mapas e instruções para visita das obras. Para Obrist (2014, p.84, tradução nossa), apesar de patrocinado e de cobrar ingresso para visita, o projeto alcançaria um “ambiente muito íntimo, não institucional”.<sup>60</sup> O próprio Hoet contraporía esse pensamento ao afirmar que um de seus objetivos era levar a pretensa “neutralidade” do ambiente institucional para as residências: a

---

<sup>59</sup> “Indeed, through the analysis of his own family member performed within the parameters of a small exhibition, Szeemann reveals to his audience the ambiguities among the work of the hairdresser and the curator, the politics of capitalism and socialism, as well as the specific realities of Hungarian and Swiss cultures. Through this “self-ethnography,” (...) Szeemann offers a culturally transgressive social critique that simultaneously and succinctly addresses the politics of class, economics, and cultural otherness.” (SZUPINSKA, 2010, p.41).

<sup>60</sup> “[...] in a very intimate, non-institutional environment: he commissioned more than fifty artists to make works for an equal number of private apartments and homes around Ghent. It was a way of making a sprawling exhibition that also took visitors on a domestic tour of the city” (OBRIST, 2014, p.84).



exposição confrontaria “a dinâmica concreta, histórica de uma casa habitada com a neutralidade atemporal do museu”<sup>61</sup>.



Fig. 22: Vista da instalação de Joseph Kosuth (1986) na residência de André Vereecken.

Visando um alcance amplo ao projeto, o curador propunha estreitar os laços afetivos entre moradores e artistas – o que não aconteceria em todos os casos, obviamente – de modo que os trabalhos falassem diretamente da dinâmica de cada casa em que se instalassem, aproximando-se a relação entre arte e vida.

Seria a partir das experiências acima mencionadas que o então jovem curador Hans Ulrich Obrist, investiria sua pesquisa curatorial no espaço doméstico. Em colaboração com artistas como Christian Boltanski, Peter Fischli e David Weiss, Obrist realizaria *The Kitchen show* (*World Soup*), uma exposição na cozinha de seu apartamento em St. Gallen (Suíça).

O espaço completamente subutilizado receberia trabalhos *site-specific*, devolvendo ao cômodo sua “função original”, como comenta Obrist (2014, p.84, tradução nossa): “Fischli e Weiss acharam que seria ótimo transformar minha não-cozinha em uma cozinha funcional. Aí a exposição realmente produziria realidade [...]”<sup>62</sup>. No armário sob a pia, os artistas Fischli e Weiss colocariam uma série de alimentos industrializados em embalagens gigantes, como as encontradas em lojas de suplementos para restaurantes (fig.23); Boltanski posicionaria a

<sup>61</sup> “The concrete, historical dynamic of an inhabited house with the timeless neutrality of a museum.” HOET, Jan. In: *Avant-Garde Art Show Adorns Belgian Homes*, Site do New York Times, 1986. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1986/08/19/arts/avant-garde-art-show-adorns-belgian-homes.html>>. Acesso em 20 de novembro de 2015.

<sup>62</sup> “Fischli e Weiss thought it would be great to transform my non-kitchen into a functional kitchen. Then the exhibition would actually produce reality, they joked” (OBRIST, 2014, p.84).

projeção de uma vela discretamente no armário inferior à pia, enquanto Richard Wentworth colocaria uma espécie de prato espelhado sobre latas de comida (fig.24). Segundo o curador, as intervenções poderiam facilmente passar despercebidas, pois “ninguém tentou fazer uma intervenção espetacular – ao contrário, eles preservaram a função da cozinha ao passo que sutilmente somaram-se a ela” (OBRIST, 2014, p.85, tradução nossa).<sup>63</sup>



Fig. 23: Fotografia da obra de Peter Fischli e David Weiss, 1991; e fig. 24: fotografia da obra de Richard Wentworth, 1991.

São vários os artistas e curadores que se interessaram pela utilização do espaço doméstico como plataforma para pensar e discutir propostas artísticas. Criando projetos específicos aos locais em que se inserem, trariam questões próprias daquela esfera, como a intimidade, a escala reduzida e outras. Problematizariam também questões de âmbito mais institucional, como a circulação dos trabalhos, o arranjo expositivo e a relação com os espectadores. No Brasil, um exemplo dessas aproximações seria o projeto Moradas do íntimo (2009) organizado por Karina Dias e Gê Orthof (artistas e idealizadores da exposição), que aconteceu em Brasília com a participação de dez artistas em dez residências.



Fig. 25: Imagem do anúncio da artista Elaine Ruas para o projeto Moradas do íntimo (2009).

<sup>63</sup> “No one attempted to make a spectacular intervention – instead they preserved the function of the kitchen, while subtly adding to it” (OBRIST, 2014, p.85).

Na primeira etapa do projeto, fazendo uso dos classificados de jornais (fig. 25) para mapear possíveis anfitriões, o projeto receberia vinte interessados em locais distintos em Brasília.

Posteriormente, os artistas negociariam com os anfitriões a ocupação em cada casa e a duração das intervenções, que tomariam a forma de instalações, performances e outros, como comenta Orthof (2012, p.150):

Conseguimos abrigo para o projeto desde quitinetes à grandes casas no Lago, nas cidades satélites e no Plano Piloto, [...] cada artista combinou com seu anfitrião, o tempo de permanência da intervenção que variou de uma semana a um mês. Estabelecemos que esse momento do projeto, não se tratava de uma exposição aberta ao público, caberia aos anfitriões convidar apenas seus amigos íntimos e familiares para um encontro informal com cada artista e a visita às intervenções.

Em um segundo momento, a ambiência das residências seria remontada em um espaço público (Espaço Cultural Marcantônio Vilaça, Brasília, 2009), ocasião em que os curadores do projeto convidariam os artistas participantes para criar novas propostas relacionadas às intervenções concebidas nas residências: “o visitante encontrava a foto da intervenção original e apenas os primeiros nomes dos anfitriões e dos artistas, por exemplo, no meu caso, estava escrito: ‘beth e roque hospedam gê’” (ORTHOF, 2012, p.150). Enquanto em um primeiro momento a chamada é aberta, ampliando o alcance do íntimo à esfera pública, por outro lado essa noção é barrada pela impossibilidade de visita de outros indivíduos que não os moradores e amigos próximos. De todo modo, o caráter *site-specific* do projeto, reforçado pela expansão da noção tradicional de exposições em espaços ditos neutros, assume a interferência dos objetos que constituem a “personalidade” de cada residência, fazendo dessa particularidade seu mote.

### **III.3 Questões políticas e curadoria autoral: *Magiciens de la terre* de Jean-Hubert Martin (1989), a *Bienal da Antropofagia* de Paulo Herkenhoff (1998), e as experiências no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, *Domingos de Criação* (1971) e *Área Experimental* (1975-1978)**

Em 2003, ao colaborar com o projeto *The Next Documenta Should be Curated by an Artist*, do curador Jens Hoffman, Daniel Buren comentaria sobre a importância de os artistas assumirem o controle de seus trabalhos nas exposições, assunto que desenvolveremos no próximo capítulo. Revisitando um texto de 1972 (*Exhibiting exhibitions*), Buren afirmaria sua posição a favor do auto-afirmação dos artistas nos museus e galerias, e atribuiria o “fracasso” de grandes exposições ao fato de que atualmente os curadores tem se tornado autores enquanto os artistas

se tornariam intérpretes, e criticaria o posicionamento de Szeemann como curador-artista na ocasião da Documenta V (1972):

cada vez mais, o assunto de uma exposição tende a ser não a apresentação dos trabalhos, mas a exposição da exposição como um trabalho de arte. Aqui, o time da Documenta, encabeçado por Harald Szeemann, expõe (trabalhos) e exhibe a si mesmo (aos críticos). Os trabalhos apresentados são toques de cor cuidadosamente escolhidos no *tableau* que compõe cada seção (sala) como um todo. (BUREN, 2003, p. 1, tradução nossa).<sup>64</sup>

Com um posicionamento notadamente autoral e conhecida por trazer à tona discussões sobre o eixo dominante de produção de arte no mundo, a exposição *Magiciens de la terre* (1989), realizada pelo curador Jean-Hubert Martin simultaneamente no Centre Georges Pompidou e na Grande Halle de La Villette (ambos em Paris, França) agruparia mais de cem artistas promovendo um encontro entre a produção de arte contemporânea de diversas partes do mundo. Essa proposta, como apontou Thomas McEvelley no texto do catálogo antes da exposição de fato acontecer em 1989, tentaria dar conta de apresentar a controversa situação da exclusão da produção artística de diversos países – sobretudo asiáticos e africanos – da maior parte das grandes exposições (novamente voltamos à questão da seleção de obras e do que seria mais representativo para as instituições de arte, como comentamos no primeiro capítulo em comparação aos Gabinetes de Curiosidades):

*Magiciens de la Terre* espera, afinal de contas, oferecer um ponto de vista sobre a situação global da arte contemporânea, com todas as suas fragmentações e diferenças. Esse ponto de vista pode por sua vez modificar o formato das grandes exposições internacionais que negligenciam a arte de 80% da população mundial (MCEVILLEY, 2006, p.182, tradução nossa).



Fig. 26: Vista da obra *Orchestre de femmes* (1989) de Ulay (Alemanha, Países Baixos); e fig. 27: Vista da obra *Vive en la línea* (1989) de José Bedia (Cuba).

<sup>64</sup> “More and more, the subject of an exhibition tends not be the display of artworks, but the exhibition of the exhibition as a work of art. Here, the Documenta team, headed by Harald Szeemann, exhibits (artworks) and exposes itself (to critiques). The works presented are carefully chosen touches of color in the tableau that composes each section (room) as a whole” (BUREN, 2003, p. 1).

Nas exposições, trabalhos como *Orchestre de femmes* [“Orquestra de mulheres”, em tradução literal] (técnica doze tapetes de palha trançada no Marrocos, 250 x 200 cm cada um, fig. 26) de Ulay, realizado após uma vivência na Austrália com comunidades aborígenes, na Tailândia e na China, buscava estabelecer relações com a comunicação não-verbal. Já *Vive en la linea* [“Vive no trilho”, em tradução literal], (técnica mista, 600 x 800 x 200 cm, fig. 27) o artista cubano José Bédia apresentaria uma instalação baseado nos rituais de *santeria* (crença religiosa com sincretismo entre religiões de matrizes africanas e o catolicismo) e nas histórias de trabalho forçado na construção de vias férreas<sup>65</sup>.

Contudo, apesar do esforço em trazer visibilidade para artistas não “euro-americanos”, o projeto teria sido criticado à época de seu lançamento por não ter problematizado de fato questões econômicas e políticas que envolveriam o contraponto das produções artísticas de países do “centro versus margem”. O projeto curatorial ficaria conhecido por selecionar os trabalhos levando em consideração seus “aspectos visuais”, apresentando-os sob um ponto de vista neocolonialista que os veria como “primitivos”. Como comenta Smith (2012, p.118, tradução nossa), por sorte, alguns trabalhos conseguiram extrapolar

a estrutura curatorial que objetivou saltar sobre o enorme fosso entre visões de mundo indígena e Euro-Americana ao recorrer a uma noção generalizada de “magia” e a um fio de especulações poéticas relativas à “espiritualidade” sobre a qual cada uma das dezesseis subseções da exposição fora organizada.<sup>66</sup>

Sobre a questão da curadoria autoral nesse projeto, seria possível interpretar que os trabalhos escolhidos seriam uma visão particular dos curadores sobre a produção de arte dos países em questão, como afirmaria o próprio curador: “já que estamos lidando com experiência visual e sensorial, vamos olhar para esses objetos por nossa própria perspectiva. Eu intenciono selecioná-los de acordo com minha história e sensibilidade”(MARTIN, 1989, p.152, tradução nossa.)<sup>67</sup>. Destacando o perigo desse tipo de posicionamento, Benjamin Buchloch confrontaria Martin, que por sua vez explicitaria as dificuldades de um projeto dessa proporção:

BB: Mas não é essa abordagem, mais uma vez, precisamente a pior falácia etnocêntrica? Uma prática particular que comunica a nós, e dessa forma é relevante para exposição. Pior ainda, essa abordagem, cheira, mais uma vez, a imperialismo cultural (e político). Nós solicitamos que essas culturas deem seus produtos culturais

<sup>65</sup> Essas informações foram extraídas do próprio site da exposição, a saber: <http://magiciensdelaterre.fr/>, na seção “Artistes”. Acesso em 23 de novembro de 2015.

<sup>66</sup> “Some works exceeded the curatorial framework that aimed to leap across the yawning gap between indigenous and Euro-American worldviews by recourse to a generalized notion of ‘magic’ and a string of poetic speculations concerning “spirituality” around which each of the sixteen subsections of the exhibition was organized” (SMITH, 2012, p.118).

<sup>67</sup> “Since we are dealing with visual and sensual experience, let's look at these objects from our own perspective. I intend to select them according to my own history and sensibility” (MARTIN, 1989, p. 152).

para a nossa inspeção e nosso consumo, em vez de realizar uma tentativa de desmontar a falsa centralidade da nossa abordagem e tentar desenvolver critérios dentro das necessidades e convenções dessas culturas.

JHM: Entendo muito bem o que você está tentando dizer, mas como você faria para desenvolver esses critérios imanentes? Eu realmente não vejo como alguém pode de uma só vez evitar uma visão etnocêntrica. Eu tenho que aceitar isto em alguma extensão, apesar das correções auto reflexivas que tentamos incorporar ao nosso método. [...] não seria a exposição uma oportunidade real de nos questionarmos sobre esse problema vital? O que é especialmente importante é reconhecer que essa será verdadeiramente a primeira exposição internacional de arte contemporânea mundial. Mas não finjo de forma alguma que será uma pesquisa completa sobre o planeta. Ao contrário, é uma amostra que eu selecionei de acordo com critérios mais ou menos precisos, ainda assim um tanto aleatórios. Eu não posso selecionar objetos à maneira dos etnógrafos, que os escolhe de acordo com sua importância e função dentro de uma cultura, apesar de que tais objetos possam “significar” ou “comunicar” muito pouco – nada mesmo – para nós.<sup>68</sup> (BUCHLOCH, 1989, p.212, tradução nossa).

Nesse sentido, *Magiciens de la terre* parece trazer uma importante contribuição para a abertura dos museus de arte contemporânea para a produção de outros países. Um desdobramento recente dessa exposição – o qual comentaremos no capítulo seguinte – parece ter encontrado eco no trabalho de Meschac Gaba (“Museum of Contemporary African Art” (1997-2002), realizado na galeria Tate Modern, Londres) que criticaria a forma estereotipada como a arte africana geralmente é vista. O diretor da galeria Chris Dercon afirmaria, sobre o interesse em incluir propostas desse tipo na programação, que estariam finalmente “conscientes da existência de diferentes formas de modernidade”.<sup>69</sup>

Grandes exposições de arte, sobretudo na forma de eventos no formato “bienal de arte”, têm lidado com a questão da “transnacionalidade” na produção artística. As bienais costumam assumir uma programação extensa que pode incluir debates, seminários, exposições

---

<sup>68</sup> “BB: But isn't this approach, once again, precisely the worst ethnocentric fallacy? A particular practice communicates to us, and therefore it is relevant for the exhibition. Worse yet, this approach smacks, once again, of cultural (and political) imperialism. We request that these cultures deliver their cultural products for our inspection and our consumption, instead (...) an attempt to dismantle the false centrality of our own approach and attempting to develop criteria from within the needs and conventions of these cultures.

JHM: I understand very well what you are trying to say, but how would you actually go about developing these immanent criteria? (...). I do not really see how one can altogether avoid an ethnocentric vision. I have to accept it to some extent-in spite of all the self-reflexive corrections that we tried to incorporate into our method. (...) Isn't this exhibition a real opportunity to question ourselves about this vital problem? What is especially important to recognize is that this will be the first truly international exhibition of worldwide contemporary art. But I don't pretend in any way that it will be a complete survey of the planet. Rather, it is a sampling that I have chosen according to more or less accurate, yet somewhat random criteria. I cannot select objects in the manner of ethnographers, who choose them according to their importance and function inside a culture, even though such objects may "mean" or "communicate" very little-or nothing at all-to us” (BUCHLOCH, 1989, p.212).

<sup>69</sup> “We are becoming aware that there are different forms of modernities”. DERCON, Chris. In: CUMMINGS, Basia Lewandowska. *See change - The increased visibility of art from Africa in the UK*. Frieze Magazine. n° 160, janeiro/fevereiro de 2014. Disponível em: <<http://www.frieze.com/issue/article/see-change/>>. Acesso em 25 de novembro de 2015.

multilocalizadas, e grandes equipes formadas por curadores e colaboradores de diversas áreas do conhecimento. Segundo o curador Carlos Basualdo (apud Smith, 2012, p.89, tradução nossa), o interesse em discutir tal conceito nos projetos curatoriais em bienais se deve ao fato que

a proliferação de bienais nos últimos trinta anos [...] ocorreu “completamente alinhada” com a integração global de mercados e a disseminação mundial de informação sobre regionalidades em qualquer parte, junto com as residências a tais forças globalizantes.<sup>70</sup>

Essas tensões gerariam debates sobre a produção de arte de forma mais contundente do que em exposições menores em museus. O formato da Bienal de Veneza, considerada precursora desse tipo de formato expositivo e curatorial, seria problematizada em países como o Brasil (1951-), Alemanha (Documenta de Kassel (1955-) e Cuba (Bienal de Havana, 1984-), entre outros. Segundo Smith (2012, p.88-89, tradução nossa), em cada um desses lugares, o eixo conceitual das bienais trabalharia a relação entre a produção nacional versus a produção de outros países, ampliando a discussão política sobre produção e recepção de arte nesses contextos:

[...] Em São Paulo para conectar a arte na América do Sul (especialmente no Brasil), à Europa e aos Estados Unidos; na documenta 1 para fazer Kassel um lugar para a internacionalização simbólica da arte germânica após a era nazista e para contrastar a abstração do Oeste Alemão ao Realismo Socialista [...]; e Havana para oferecer uma base para a conexão artística dentro da América Latina e no Caribe, bem como alcançar lateralmente aos estados-nações “não-alinhados” pelo mundo.<sup>71</sup>

Para voltar o olhar para a produção brasileira, comentaremos sobre duas edições da Bienal de São Paulo: a 18ª e a 24ª edições, com curadoria geral de Sheila Leirner (1985) e Paulo Herkenhoff (1998), respectivamente.

Na 18ª Bienal de São Paulo, popularmente conhecida como a “Bienal da Grande Tela” (fig. 28) a curadora Sheila Leirner abordaria o problemático retorno da pintura na década de 1980<sup>72</sup>, mas também o interesse dos artistas pelas instalações. Havia a intenção de pensar o lugar da

---

<sup>70</sup> “[...] the proliferation of biennials in the past thirty years [...] has occurred ‘completely in tune’ with the global integration of markets and the worldwide dissemination of information about localities everywhere, along with resistances to such globalizing forces” (BASUALDO Apud SMITH, 2012. p.89).

<sup>71</sup> “[...] São Paulo to connect art in South America (Brazil especially) to Europe and the United States; documenta 1 to make Kassel a site for the symbolic internationalization of German art after the Nazi era and the contrast West German abstraction to the Socialist Realism [...]; and Havana to offer a base for artistic connection within Latin American and the Caribbean, as well as to reach out laterally to other “non-aligned” nation states around the world” (SMITH, 2012, p.88-89).

<sup>72</sup> No Brasil, esse movimento ficaria conhecido como Geração 80 após exposição realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (Rio de Janeiro) intitulada *Como vai você, Geração 80?* (1984), cujo mote seria o descontentamento e a frustração frente à repressão militar. A exposição contou com a participação de mais de 120 artistas do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, entre eles Daniel Senise, Leonilson, Leda Catunda e outros.



produção brasileira de arte contemporânea no mundo, assumindo a Bienal como evento internacional em condição de igualdade com outras mostras do tipo. Para isso, mantiveram-se as contribuições das duas edições anteriores (ambas realizadas pelo curador Walter Zanini), que trouxeram artistas estrangeiros para dialogar com produções brasileiras e a montagem de obras por analogias de linguagens<sup>73</sup>.

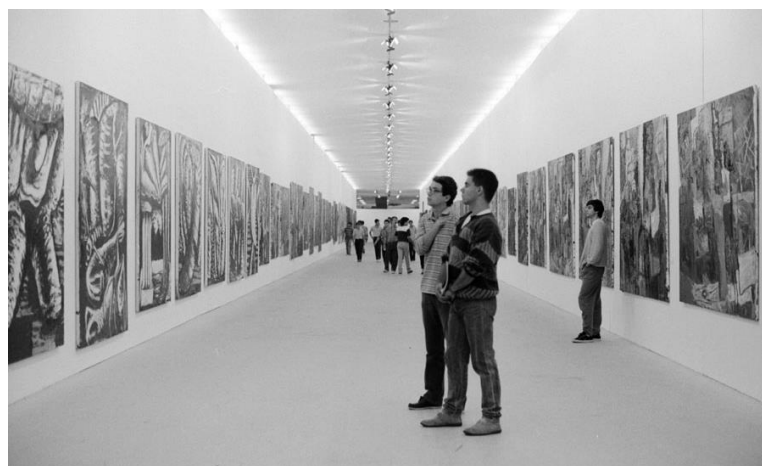


Fig. 28. Vista da 18ª Bienal de São Paulo e a obra *Loba* (Daniel Senise, 1984) em primeiro plano, à esquerda.

A exposição ganharia esse nome por apresentar, em uma “nave principal” três grandes corredores com telas posicionadas lado a lado, em intervalos de cerca de trinta centímetros. Essa decisão curatorial remeteria, segundo a curadoria<sup>74</sup>, às contaminações presentes entre a produção de artistas e suas referências. As demais salas, chamadas pela curadora de “naves laterais”, receberiam instalações – novidade na Bienal – como a “Festa na casa da Rainha do Frango Assado” de Alex Vallauri (que trouxe a discussão do *graffiti* para dentro do museu) - e a participação de John Cage em uma mostra sonora (*Happening Cage*, com curadoria de Anna Maria Kieffer) performada por diversos grupos musicais, como em *Postcard from heaven* [Cartão postal do paraíso, em tradução literal] com uma peça para doze harpas regida por Abel Rocha. Contudo, a proposta expográfica, realizada em parceria com o curador Haron Cohen, teria desagradado o público e boa parte dos artistas participantes exatamente pelas

<sup>73</sup> “A montagem por analogia de linguagens ao invés da representação geopolítica tradicional, [...] a contratação de nomes internacionais expressivos para se somarem ao projeto brasileiro da exposição e sobretudo a afirmação da mostra como consequência de um firme ponto de vista crítico, foram os passos fundamentais para seu indiscutível e altamente satisfatório resultado” (LEIRNER, 1985, p.13).

<sup>74</sup> “Os trabalhos são articulados entre si, num desenrolar ininterrupto, narrativo e ruidoso. Porém, que não se espere dali um discurso coletivo fluente e linear. [...] os seus significados podem ser lidos à luz da história da arte, sociologia ou filosofia. O que se pretende mesmo é criar um espaço perturbador, uma zona de turbulência, análoga àquela que encontramos na arte contemporânea” (Ibid., p.16).



interferências causadas pela proximidade das obras. Essas decisões nos alertam para o problema em desenvolver o projeto curatorial sem a participação efetiva ou ciência dos artistas convidados.

O curador Paulo Herkenhoff comentaria sobre a contribuição de três curadores e seus respectivos projetos curatoriais como influências para a concepção da 24ª Bienal de São Paulo. Segundo ele, Walter Zanini abriria a Bienal de São Paulo para as possibilidades da arte experimental contemporânea; Sheila Leirner (18ª Bienal, 1985) “comprovou a possibilidade de produção de um recorte curatorial no interior do ecletismo que resultava da organização segundo Representações Nacionais e Salas Especiais”<sup>75</sup>, e Stella Teixeira de Barros (20ª Bienal, 1989), “imprimiu um impulso contemporâneo na curadoria da arte brasileira. Sua interrogação acabou sendo a minha: como a Bienal pode ser potencializada como processo de afirmação da arte brasileira?”<sup>76</sup>.

Essas contribuições seriam somadas ao eixo conceitual pensado a partir do "Manifesto Antropófago" de Oswald Andrade (1928). O manifesto, desenvolvido “como projeto de emancipação cultural, por meio de uma poética própria e de linguagem autônoma e da absorção da contribuição de diversas culturas”<sup>77</sup> seria aberto às múltiplas interpretações da equipe de curadores (o curador-adjunto era Adriano Pedrosa) que criaria a coesão entre os trabalhos e pensaria os arranjos expositivos. Como um desdobramento desse conceito, o arquiteto Paulo Mendes da Rocha seria convidado para conceber o projeto expográfico, que tendo por objetivo permitir “contaminações” entre as obras, criaria assim espaços fluidos e transparentes, utilizando poucas paredes (fig.29). A exposição seria dividida em quatro núcleos principais: *Representações Nacionais* (organização baseada na Bienal de Veneza, patrocinada por comissões diplomáticas de países convidados, que por sua vez possuíam a polêmica tarefa de indicar artistas e obras participantes); *Núcleo Histórico* (no lugar das antigas “Salas Especiais”, apresentaria obras modernas em diálogo com obras contemporâneas, fig. 30); *Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros* (com título retirado de um trecho no Manifesto Antropófago, esse núcleo receberia trabalhos de diversas partes do mundo, com colaboração de curadores locais); e por fim, *Arte Contemporânea Brasileira* (proposta

---

<sup>75</sup> HERKENHOFF, Paulo. “Bienal 1998: princípios e processos”. Revista Trópico, abril de 2008. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2973,4.shl>>. Acesso em 26 de novembro de 2015.

<sup>76</sup> Ibid., p. 1.

<sup>77</sup> Ibid., p. 1.

específica desta bienal, que dividida em dois subnúcleos, a saber, *Um e outro*, coordenado por Adriano Pedrosa, pensaria as relações amorosas sob o prisma da antropofagia, e *Um entre outros*, coordenado por Paulo Herkenhoff, discutiria a antropofagia com obras voltadas ao âmbito político e apresentaria artistas brasileiros ao lado de artistas de outros países).



Fig. 29: Vista geral da 24ª Bienal de São Paulo (1998).



Fig. 30: Vista da obra *Colagem* (Arnaldo Antunes, 1998) ao lado de *No país da língua grande* (Lenora de Barros, 1998) na 24ª Bienal de São Paulo.

O contraste maior na mostra ficaria sobretudo na apresentação de obras consagradas “contaminadas” por outras de artistas contemporâneos. Artur Barrio (“Trouxas ensanguentadas”, 1998) apareceria ao lado de obras de Francis Bacon, Cildo Meireles junto às obras de Vincent van Gogh, obras de Antonio Dias e José Resende próximas à Alberto Giacometti, só para citar alguns desses encontros. O propósito geral das justaposições, como comenta Herkenhoff (2008), seria “desmontar hierarquias do espaço geral, desconstruir a centralidade e o poder da localização, situar a América Latina em diálogos estratégicos, o Brasil em contextos históricos precisos.”<sup>78</sup> Refletindo sobre a produção modernista no Brasil e suas influências e intercâmbios, a proposta antropofágica seria inspiração para diversas outras

---

<sup>78</sup> Ibid., p. 1.

mostras coletivas internacionalmente. Ao promover uma desestabilização de identidades nacionais, o viés da antropofagia seria visto não como estética, mas como contexto cultural. A exposição ficaria conhecida por levar ao cenário internacional da arte discussões sobre a formação da cultura brasileira e suas contaminações multiculturais.

Além das Bienais, parece importante citar algumas experiências de ocupação dos espaços formais de arte, como a “Área experimental” (1975-1978), encabeçada por artistas, curadores e críticos, e os “Domingos de Criação” (1971) realizados por Frederico Moraes, ambos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Nos dois projetos, os artistas se envolveriam diretamente com a logística de realização das propostas artísticas, problematizando o espaço institucional e propondo diferentes modelos de participação aos espectadores. Nos Domingos de Criação, projeto realizado em sete encontros, Frederico Moraes propunha atividades externas ao museu, nas quais eram disponibilizados diversos materiais como tecidos, papéis, lixo e refugos industriais. Como amplia Moraes (2008, p. 3), a intenção era discutir o significado simbólico e cultural do “domingo”, “o conceito e a tessitura do domingo, a relação do domingo com o trabalho e a relação com o museu”. Artistas e o público em geral eram convidados a criar com os objetos ofertados: “Antonio Manuel participou com coisas que lembravam a *Merzbau* de Schwitters, outros faziam parangolés, e muitas outras coisas. [...] O que eu queria era quebrar uma série de hierarquias: professor / artista / frequentador de museu” (MORAIS, 2008, p. 3).

Já o projeto Área Experimental abrigaria cerca de 38 exposições individuais, e com ela abrir-se-ia a possibilidade de receber trabalhos experimentais, que testassem novas linguagens ou que subvertissem os meios existentes, além de discutir as relações impostas pelo mercado de arte à comercialização e circulação de trabalhos. Uma comissão composta por críticos de arte como Aracy Amaral, Ronaldo Brito e Frederico Moraes analisaria as propostas submetidas – muitos dos projetos eram aceitos ainda como esboço de uma ideia. Segundo a pesquisadora Fernanda Lopes (2014, p. 171), isto

significa dizer que grande parte dos trabalhos expostos na Área Experimental existiam até então apenas como propostas no papel e reconheciam/reforçavam o caráter experimental daquele espaço ao dividir com a instituição o risco de retirar aquelas obras pela primeira vez da condição de projeto.

As exposições podiam assumir todo o espaço disponível no museu, muitas vezes se configurando como instalações. Os artistas também pensariam dinâmicas de circulação e

interação com os trabalhos, como é o caso de *Medidas* (1976, fig. 31) de Letícia Parente que solicitava ações *físicas, cognitivas e reflexivas*<sup>79</sup> ao público. Os participantes poderiam escrever informações pessoais como peso, tamanho, tipo sanguíneo e formato de rosto, além de realizarem testes de resistência física, visão e outros. A instalação também contava com uma edição do *Livro dos records*, além fotografias, artigos científicos e testes de medições para levar para casa. O objetivo principal da proposta, seria, como propõe a artista (PARENTE, 1976),

denunciar [...] a atmosfera de concorrência e tensão sob a qual vivemos no tempo histórico, em que os sistemas procuram enquadrar as pessoas para classificá-las quantitativamente ou distingui-las segundo categorias fixas de comportamento.

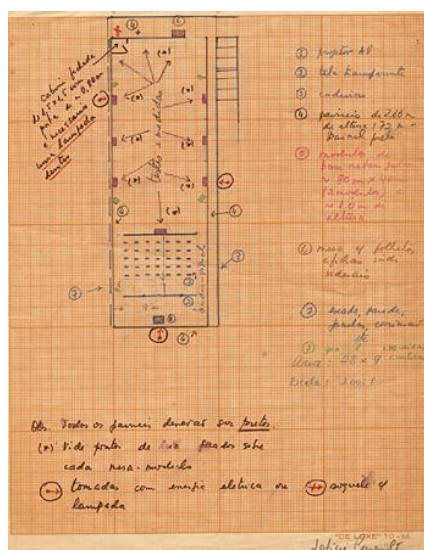


Fig. 31: Planta baixa geral da instalação *Medidas* (1976) concebida pela artista Letícia Parente.

Por fim, para o curador Paulo Herkenhoff, a autoria nas exposições se trataria de uma questão de posicionamento do curador diante de seu trabalho<sup>80</sup>. No entanto, é possível que mesmo que não haja intenção, um determinado projeto expositivo possa ser considerado “autoral”. Segundo ele, é interessante que a curadoria busque ser “um processo de projeção temporária de sentidos e significados sobre a obra, [...] [que produza] algum tipo de estranhamento [...] sem perder a perspectiva crítica” (HERKENHOFF, 2008b, p. 1). E complementa, citando Argan, que

a arte é um significante à espera de significados projetados pelo Outro. Eu, curador, também sou um Outro, entre os Outros. No entanto, curadoria é, sobretudo, um processo de negociação que possibilita ao significante estar aberto a novas projeções de significados pelo público em geral (HERKENHOFF, 2008b, p. 1).

<sup>79</sup> PARENTE, Letícia. Proposta Arte Experimental. Disponível em: <[http://www.leticiaparente.net/frame\\_texto\\_propostaArteExperimental.ht](http://www.leticiaparente.net/frame_texto_propostaArteExperimental.ht)>. Acesso em 01 de dezembro de 2015.

<sup>80</sup> “Eu vou colocar a questão da intencionalidade. Eu não tenho nenhuma intenção de atuar como artista através das minhas exposições. [...] também respeito alguém que possa considerar a curadoria como um gesto artístico. Porém, o meu gesto não é, pois não há intencionalidade artística” (HERKENHOFF, 2008a, p. 1).

Já Obrist afirma que em seus projetos o conceito curatorial é desenvolvido de forma orgânica; as decisões seriam tomadas conforme o processo criativo evolui, com a colaboração de todos. Sabemos que nem sempre esse posicionamento é levado a cabo.

Parece importante falar, que de uma maneira geral, a prática contemporânea curatorial tem levado em consideração – assim como a própria prática artística que pretende expor e narrar – uma problematização política sobre as questões do mundo. Essa reflexão pode acontecer, como na Bienal da Antropofagia, debatendo um tema e suas múltiplas interpretações, agrupando propostas artísticas que discutem com profundidade uma determinada questão. Trazer questões políticas para o debate com o público parece ser uma estratégia mais eficaz do que as empregadas pelas “exposições interativas” – que reduziriam a interação às questões de manipulação de objetos. Projetos como o de Leticia Parente, e Domingos de Criação parecem suscitar questões mais complexas, e permitem que de fato a interação se dê de forma mais duradoura que o período de visitação. De uma maneira geral, o que tem diferido a atuação de curadores que trabalham em quadro fixo em instituições – organizando exposições permanentes ou exposições do acervo, por exemplo – da atuação de curadores mais independentes é o caráter experimental, reflexivo, que deve mirar a tensão dos limites convencionais expositivos e abrir o a exposição para contribuições do público.

Como explica Daniel Buren (2003, p. 2), frisando a importância de um organizador para as exposições, não importa questionar a existência dessa figura, e sim, a maneira como ela existe<sup>81</sup>. Assim como as decisões curatoriais de *Magiciens de la Terre* e da 18ª Bienal de São Paulo levantaram polêmicas por criarem uma relação desvantajosa para os artistas em relação à concepção do projeto geral, é possível pensar que se de fato houver colaborações no processo de concepção das exposições essas disparidades possam ser minimizadas. Como continua Buren (2003, p. 2, tradução nossa):

Todas as exposições internacionais em grande escala estão em estado de crise, e eu não ficaria surpreso se uma das maiores causas fosse o problema que estamos preocupados aqui: a inversão de papéis ratificando o organizador como autor e o artista como intérprete.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> “The organizer exists and must continue to exist. I am not calling into question their existence, just their manner of existing” (BUREN, 2003, p. 2).

<sup>82</sup> “All of the large-scale international exhibitions are currently in a state of crisis, and I would not be surprised if one of the major causes is the problem we are concerned with here: the reversal of roles ratifying the organizer as author and the artist as interpreter” (Ibid., p.2).

Nesse sentido, o posicionamento do curador como autor (ou a importância que se dá para a existência de um autor central do projeto, sendo ele artista ou não) parece ser um impasse para que essas relações aconteçam realmente.

Parece essencial refletirmos como as exposições estariam inscrevendo na História da arte determinadas agendas e expor esse processo por meio de debates. É importante destacar que, além das experiências em exposições citadas nesse capítulo, há diversas outras organizações que constituem lugares para o debate curatorial. No Brasil, o Fórum Permanente (2003-), por exemplo, encabeçado por Martin Grossmann, funciona como uma plataforma para “mediação cultural crítica [que] é desenvolvida pelo Fórum Permanente por meio de um modelo bastante incomum, [...], uma mescla ou uma versão híbrida de ágora, museu, arquivo, base de dados e centro de memória / referência”.<sup>83</sup> Outras iniciativas como o projeto Novos Curadores (2010-2012) idealizado por Rejane Cintrão, que realizou uma residência com quatro curadores em 2012, e o livro *Conversas com curadores e críticos de arte* (2013), organizado por Guilherme Bueno e Renato Rezende, teriam o objetivo de formar bases para pensar a atuação curatorial na prática, de maneira articulada e concreta.

Também podemos citar a ação de diversos coletivos e espaços independentes de arte. São iniciativas que ganharam fôlego novamente no Brasil, sobretudo a partir da década de 1990, como atesta o livro *Espaços autônomos de arte contemporânea* (2013) organizado pela pesquisadora Kamilla Nunes. Nesses espaços, a necessidade de discutir questões de produção, recepção e circulação dos trabalhos de arte pode tomar a forma de publicações, residências artísticas, debates, performances, e claro, exposições. Autogeridos, organizam atividades colaborativas entre artistas, curadores, críticos e público, permitindo que os eventos aconteçam, por exemplo, com modelos de visitação distintos, como falaremos a seguir.

---

<sup>83</sup> GROSSMANN, Martin. In: *Sobre o Fórum Permanente: Museus de Arte; entre o público e o privado*. Site do Fórum Permanente, 2011. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/sobre>>. Acesso em 04 de dezembro de 2015.

#### IV. Curadoria e prática artística: o trânsito entre as atuações do artista e do curador

No artigo O fardo da curadoria, Olu Oguibe (2004) propõe pensar a prática curatorial sob três vieses principais: o do curador burocrata (alinhado aos interesses da instituição cultural que o emprega), do *connaissanceur* (quando vinculado às instituições ou atuando independentemente, visaria promover um determinado trabalho ou artista conforme seus interesses) e do corretor cultural (utilizaria sua rede de relacionamentos para inserir artistas no mercado de arte, promovendo trabalhos e viabilizando exposições, como um agente desse sistema). Essas possibilidades de compreender a curadoria, segundo Oguibe (2004, p.14), explicariam porque “os artistas passaram a considerar o curador [...] a facção mais poderosa na estrutura do mecanismo da cultura, aquele cujos favores têm que ser buscados quase a todo custo, para que o artista possa alcançar visibilidade, validação e um apoio efetivo”. Não seria surpreendente, portanto, saber da existência de artistas que ao questionarem tais determinações sobre seus trabalhos, investigariam e problematizariam o papel do curador – e seu próprio papel de artista – no sistema da arte. Como comentamos nos capítulos anteriores, diversas foram as ocasiões em que artistas tomaram para si o controle das etapas organizacionais de uma exposição, por vezes entrando em conflito com as imposições estabelecidas pela diretoria geral do museu ou galeria. Também curadores passariam por dificuldades nessas negociações, já que seriam questionados por seus posicionamentos a favor ou contra uma ideologia dominante.

Diante da complexidade dessas relações, alguns críticos apontariam para uma crise latente sobre a prática curatorial, como demonstraria o simpósio “The critical edge of curating” organizado no Museu Guggenheim de Nova Iorque em 2011. Curadores, críticos e artistas de vários países seriam convidados a debater as perspectivas da curadoria em um mundo saturado por grandes mostras e formatos de exibição pré-estabelecidos. O evento, organizado por Nancy Spector e Kate Fowle, seria dividido em tópicos como autoria e agenciamento, *site-specificity*, e curadoria como ativismo, e buscaria debater e ampliar a noção do que constitui uma exposição:

para muitos curadores e artistas que trabalham hoje, a exposição não serve mais como a manifestação culminante de seus trabalhos. Para alguns, é simplesmente um passo em sua trajetória de pesquisa e planejamento. Para outros, [a exposição] se tornou um modelo inteiramente dispensável” (SPECTOR, N.; FOWLE, K., 2011, p. 1, tradução nossa).<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> “For many curators and artists working today, the exhibition no longer serves as the culminating manifestation of their work. For some, it is merely one step along a trajectory of research and planning. For others it has become an entirely dispensable model” (SPECTOR, N.; FOWLE, K., 2011).

Nesse sentido, o presente capítulo investigará os desdobramentos da prática artística em curadoria. O assunto teria ganhado força em pesquisas curatoriais mais recentes, contudo, como afirma a pesquisadora Elena Filipovic (2015, p. 1, tradução nossa), editora da coletânea *Artist as curator*<sup>85</sup> (2013-2015): “é surpreendente que não haja nenhum estudo completo pesquisando exposições curadas por artistas, nem alguma tentativa séria de teorizar a especificidade dessas exposições”<sup>86</sup>.

Nos capítulos anteriores, apresentamos algumas experiências em que o artista, convidado por uma instituição ou não, se colocaria na função do curador, agenciando seu próprio trabalho e o trabalho de outros artistas. Nas situações mencionadas, os artistas-curadores buscariam questionar estruturas já bastante sedimentadas em espaços formais de arte, como convenções expográficas, a linguagem dos textos, a produção de significado a partir da seleção de um conjunto de obras, entre outras. Como um exemplo desse tipo atuação, comentamos no capítulo 1 sobre Gustave Courbet que teria decidido se desvincular dos Salões Parisienses por questionar seu funcionamento após dois de seus trabalhos terem sido recusados – segundo Filipovic (2015, p. 1), seriam as obras *O ateliê do pintor* (1854–55) e *Enterro em Ornans* (1849–50). Com isso, o artista ganharia controle sobre a gestão de seu pavilhão<sup>87</sup>, cuidando de questões administrativas, logísticas, expográficas e curatoriais, e sobretudo, determinando as condições de produção e recepção de suas obras.

A expressão “artista como curador” soa como proposição dentro de um sistema de regras expositivas um tanto quanto rígidas. Importante frisar, no entanto, que tal premissa se estabelece de fato como alternativa, não como resposta final. Como tal prática também tem seus contrapontos, parece essencial debater não só as motivações, como também os conflitos e dificuldades envolvidos na idealização de exposições ou eventos de arte. Traremos, portanto, nesse capítulo, experiências coletadas por meio de entrevistas em campo e também uma reflexão sobre o projeto Estudos de Recepção – arte contemporânea em espaços domésticos, realizado pela Mestranda em parceria com o curador Gabriel Menotti em 2015.

---

<sup>85</sup> Organizada em dez fascículos, cada uma das edições conta com artigos escritos por diversos autores sobre exposições relevantes para o debate da prática curatorial contemporânea. Alguns dos exemplos foram abordados nos capítulos anteriores, como *Raid the Icebox*, de Andy Warhol e o *Musée d'art Moderne* de Marcel Broodthaers. Disponível em: <[www.thartistascurator.org](http://www.thartistascurator.org)>. Acesso em 07 de dezembro de 2015.

<sup>86</sup> “But, surprisingly, there exists no comprehensive study surveying artist-curated exhibitions, nor any serious attempt to theorize the specificity of these exhibitions” (FILIPOVIC, 2015, p. 1).

<sup>87</sup> Cf, p. 23.



#### IV. 1. Trânsitos contemporâneos

Teorizando sobre as tendências curatoriais contemporâneas, Terry Smith apontaria três possibilidades de atuação. Uma das práticas recorrentes seriam trabalhos como os que mencionaremos mais adiante – como os de Fred Wilson, Meschac Gaba e Joseph Kosuth –, que ligados diretamente à crítica institucional, buscariam trazer disparidades sociais e ideológicas para dentro de museus e galerias; outra possibilidade seriam as propostas desenvolvidas por artistas ligados à Estética Relacional<sup>88</sup> – como comentaremos a seguir –, e por fim, haveria os trabalhos que tomam conta de todo o espaço expositivo em que se insere, emulando uma espécie de *Gesamtkunstwerk* (a exposição de Godard no Georges Pompidou seria um exemplo disso).

Na segunda vertente explorada por Smith, estariam os artistas agrupados pela definição da Estética Relacional, termo que ficaria conhecido com o livro publicado pelo curador Nicolas Bourriaud. Segundo o autor (2013, p.129, tradução nossa), tais artistas se interessariam por “linguagens do *display* visual utilizadas não só na configuração do museu e da galeria, mas também comercialmente e em outros lugares na cultura capitalista”<sup>89</sup>. Atividades como comer, ler e conversar seriam propostas dentro da lógica expositiva, já que um dos pontos principais da Estética Relacional seria ampliar a noção de arte interativa. Em vez de criar ambientes puramente para serem tocados ou atravessados, o valor estético das relações interpessoais seria o mote para as obras de arte acontecerem. Artistas como Liam Gillick, Rirkrit Tiravanija, Pierre Huyghe e Carsten Höller, seriam citados com frequência sob essa perspectiva.

A neutralidade de um espaço expositivo ideal, como o cubo branco moderno, seria substituída pelo conceito de “laboratório” (*Kunsthalle*), em que fiações e estruturas aparentes criariam a ambiência de um espaço inacabado, em construção. As propostas artísticas acompanhariam essa lógica, revelando-se “abertas”, *works-in-progress*. No caso de Rirkrit Tiravanija, os projetos consistiriam em criar zonas temporárias de convivência – às vezes externas ao museu – em que seria possível comer, cozinhar e conversar. Com a instalação *Untitled (Free)* [Sem título (“livre” ou “liberto”), em tradução literal] (figs. 32 e 33) de 1992, Tiravanija montaria uma cozinha improvisada na 303 Gallery, em Nova Iorque, e ofereceria aos visitantes um pouco de

---

<sup>88</sup> O autor publicaria o livro *Estética Relacional* em 1998 (Paris: Les Presses du Réel). No livro, o curador ambicionaria redefinir a agenda da crítica de arte contemporânea, partindo do princípio que não podemos mais nos aproximar dos trabalhos artísticos pelas lentes da história da arte dos anos 1960 e seus valores.

<sup>89</sup> “Some of these artists are more interested than others in the languages of visual display used not only in museum and gallery settings but also commercially and elsewhere in capitalist culture” (SMITH, 2012, p.129).

*curry* (espécie de ensopado tailandês com leite de coco e especiarias) e arroz. O gesto, apesar de simples, provocaria estranhamento por estar situado em um ambiente onde esse tipo de troca normalmente não acontece.



Figs. 32 e 33: Vistas da instalação *Untitled (Free)* de Rikrit Tiravanija remontada no MoMA em 1995.

O “estranhamento” não seria de fato novidade em propostas artísticas ou montagens expositivas, mas como identifica Smith, apontaria para mais uma discussão dentro do campo da curadoria contemporânea, que seria uma espécie de transfiguração do museu em espaço ativo de troca e produção de conhecimento. Contudo, como comenta Bishop (2004, p.51, tradução nossa), esse conceito traria alguns problemas em sua origem:

Tais trabalhos parecem ser derivados de uma má-interpretação criativa da teoria pós-estruturalista: ao invés de as interpretações de um trabalho de arte estarem abertas a releituras contínuas, o trabalho de arte em si diz estar em um fluxo perpétuo. Há muitos problemas nessa ideia, um deles seria a dificuldade em discernir um trabalho cuja identidade é voluntariamente instável. Outro problema seria a facilidade com a qual [o conceito] “laboratório” se torna vendável como um espaço de lazer e entretenimento<sup>90</sup>.

Sob esse prisma, o curador contemporâneo teria de enfrentar, ao menos se atrelado ao mercado ou à alguma instituição, as demandas de uma indústria cultural interessada em criar cada vez mais novos espaços expositivos e realizar exposições (de arte ou não). A falácia da exposição interativa seria um desses sintomas de que a exposição ainda é considerada um formato eficaz e rentável, funcionando como vitrine para a visualização de trabalhos de arte com fins à aquisição de colecionadores; o volume de público como valor que determina o sucesso do evento, etc. Nesse sentido, exposições cada vez mais interativas seriam um chamariz para que

---

<sup>90</sup> “Such work seems to derive from a creative misreading of poststructuralist theory: rather than the interpretations of a work of art being open to continual reassessment, the work of art itself is argued to be in perpetual flux. There are many problems with this idea, not least of which is the difficulty of discerning a work whose identity is willfully unstable. Another problem is the ease with which the “laboratory” becomes marketable as a space of leisure and entertainment” (BISHOP, 2004, p.51).

essas outras atividades aconteçam. Parece lógico pensar que a solicitação e o destaque da figura do curador nas últimas décadas não sejam mero acaso, como amplia a historiadora Dorothea von Hantelmann (2011, p.11, tradução nossa),

O artista/indivíduo produtor, gera subjetividade por meio da produção, o último, o curador/indivíduo selecionador, gera subjetividade por meio do consumo. Se entendermos o campo da arte nesse sentido, em que as características básicas de uma ordem socioeconômica são refletidas e manifestas, o foco certo que tem se notado há algum tempo sobre o curador não parece ser uma coincidência [...] uma sociedade na qual o foco está mudando da produção para o consumo precisa de novos atores e protagonistas.<sup>91</sup>

Oguibe (2004) nos alerta para os problemas do destaque da figura do curador em detrimento ao artista. Uma preocupação dessa relação seria que a problemática relação entre instituições e artistas, isto é, a manipulação do mercado de arte que torna determinados trabalhos e artistas mais visíveis que outros (regulando sua aparição em museus e feiras internacionais, coleções e revistas especializadas) tem afastado alguns artistas desse sistema. Segundo o autor (2004, p.15) é importante reconhecer que tal

carreirismo resolutivo também já conduziu artistas a desistirem da força de suas posições como produtores dentro do campo da cultura, sem os quais não haveria arte, prática curatorial ou espaços para exposição — e que, portanto, deveriam ocupar um lugar primordial na estrutura de poder do jogo da cultura.

A seguir, discutiremos as propostas que caberiam na reflexão de Terry Smith sobre o impacto da atuação de artistas-curadores na arte contemporânea, bem como apresentar outros trânsitos contemporâneos nos subcapítulos seguintes.

## **IV.2 O artista como curador**

Na ocasião do 18º Panorama da Arte Brasileira, mostra realizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo desde 1969, Ricardo Basbaum publicaria o texto “O artista como curador” (2001), em que discorreria sobre a possibilidade da ampliação do território de atuação do artista, sobretudo no campo da prática curatorial. Ao lado de Paulo Reis e Ricardo Resende, Basbaum seria um dos curadores da mostra, que teve por objetivo mapear as produções recentes de

---

<sup>91</sup> “The artist/productive individual, generates subjectivity through production, (...), the curator/selecting individual, generates subjectivity through consumption. If we understand the field of art in this sense as one in which basic characteristics of a socioeconomic order are reflected and manifested, the sharper focus on the curator that has been noticeable for a while now doesn’t at all appear to be a coincidental phenomenon. (...) A society in which the focus is shifting from production to consumption needs new actors and protagonists” (HANTELMANN, 2011, p.11).

artistas brasileiros. A exposição contaria, pela primeira vez, com a participação de três iniciativas coletivas e independentes: os espaços Agora/Capacete (Rio de Janeiro), Alpendre (Fortaleza) e Torreão (Porto Alegre) – das quatro iniciativas, o Capacete é o único espaço que continua em funcionamento.

As transformações no fazer artístico, originalmente ligado à “artesanania e virtuosismo como condições *a priori* para a produção da obra” (Basbaum, 2006, p.235) passariam pelo questionamento da autoria, a legitimação da obra de arte e a desmaterialização das propostas artísticas. Basbaum comenta que essas questões apontariam “que ser (ou não) um artista não é algo de que se possam exigir limites rígidos ou absolutos, revelando-se mais como um trânsito [...] um determinado formular de questões em que objetos, situações, eventos e uma certa configuração do sensível estão envolvidos” (Basbaum, 2006, p.235). Nesse sentido, a atuação do artista, já há algum tempo envolvida com “estratégias de superposição”<sup>92</sup> entre campos diversos, levaria ao interesse em se envolver na realização de exposições. Como continua o autor:

saber perceber e habitar o espaço de mediações em que constroem as noções do “eu” e do “outro” [...] não deixa de ser uma condição do próprio exercício do gesto poético, que foge do *loop* narcísico e busca hospedagem no corpo do outro – espectador, audiência, público (BASBAUM, 2006, p.235).

Para alguns, existe a possibilidade de o caminho curatorial ser paralelo à prática artística individual, isto é, há investigações distintas em cada produção empreendida (artística/curatorial). Basbaum defende, no entanto, o posicionamento de que um campo complementaria o outro, se estabelecendo apenas em linguagens diferentes. Sobretudo no que concerne a realização de uma exposição, o interesse pela prática curatorial deverá enfrentar diversas questões estratégicas próprias desse sistema: a relação com a instituição que a abriga, as especificidades técnicas do projeto expográfico, a produção de conhecimento sobre o que será exibido, entre outras:

pode ser tentador afastar-se das especificidades de linguagem próprias deste setor, mas não há como eliminá-las, já que significam mesmo cuidar das dimensões de viabilidade da exposição em seus múltiplos compromissos e em seu jogo econômico (BASBAUM, 2006, p.237).

E o que atrairia os artistas para a curadoria? Como pôde ser observado nos exemplos que expomos nos capítulos anteriores, o envolvimento direto dos artistas com as questões de

---

<sup>92</sup> BASBAUM, 2006, p.236.

apresentação, circulação e venda de trabalhos não é um assunto recente. O interesse em regular a frequente hierarquização entre curador e artista, participar da seleção e construção de sentido sobre as obras, e ganhar controle sobre o destino de suas produções são pontos importantes no embate entre artistas e instituições. Como explica Terry Smith (2012, p.103-104, tradução nossa), apesar do destaque que alguns curadores têm recebido no cenário mundial de arte contemporânea, a História mostra que a “prática radical de exposições concebidas por curadores é precedida, e [...] dramaticamente transcendida pelo trabalho de certos artistas que reimaginaram formas de fazer exposições”<sup>93</sup>. Possivelmente essa seria a razão por trás do crescente interesse que instituições culturais têm demonstrado, ao longo das últimas décadas, em realizar exposições curadas por artistas em suas dependências – como é o caso do projeto *Artists’s Choice* (1989) do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMa) em que uma parte do acervo é disponibilizada a um artista convidado para que se crie uma exposição.

De maneira mais contundente e menos supervisionada, alguns artistas têm se valido de oportunidades do tipo para questionar certas agendas nas instituições em que se inserem. Em 1992, Fred Wilson ocuparia todo o prédio da fundação Maryland Historical Society, em Baltimore, Estados Unidos, com “*Mining the Museum: an installation by Fred Wilson*” (1992-1993). Na instalação, o artista problematizaria o lugar do negro na sociedade norte-americana, apontando a forma como a produção de certos artistas afrodescendentes tem sido relegada a um segundo plano em registros históricos. Logo na entrada, o artista apresentaria *Bustos e pedestais vazios* [Busts and Empty Pedestals] (fig. 34), em que contrastaria, em uma fileira de pedestais, a presença e ausência de bustos em seus suportes. Segundo Smith (2012, p.122, tradução nossa), “Wilson dispôs de técnicas de apresentação curatoriais para tornar visível as histórias de afro-americanos que o museu anteriormente tinha tornado menores ou invisíveis. Ele o fez literalmente, trazendo itens do acervo que não tinham sido exibidos há anos”<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> “The historical record shows that radical exhibition practice by curators was preceded and, (...) dramatically outmatched by the work of certain artists who reimagined ways to make exhibitions” (SMITH, 2012, p. 103-104).

<sup>94</sup> “Wilson deployed curatorial display techniques to make visible the African American stories that the museum had previously rendered minor or invisible. He did so literally, by bringing up from storage items that had not been exhibited for years, if ever” (Ibid., p.122).



Fig. 34: vista da instalação “Busts and Empty Pedestals” (1992-1993) de Fred Wilson. Ao centro está a obra *Truth* [“verdade”, em tradução literal] uma espécie de troféu dourado que remeteria à abolicionista Sojourner Truth.

Os pedestais vazios eram acompanhados de etiquetas de identificação que anunciavam personalidades políticas negras como Harriet Tubman (1822-1913), que lutou pela abolição da escravidão nos Estados Unidos, cujo busto certamente não fazia parte do acervo do museu. Smith (2012, p.125) considera que o projeto tenha ampliado as possibilidades para o artista como curador, provocando um câmbio entre exposições agenciadas por instituições (como no caso citado do *Artist’s Choice*) para uma ação mais crítica no espaço expositivo<sup>95</sup>.

Alguns anos depois, esse tipo de crítica encontraria eco em projetos como o *Museu de Arte Contemporânea Africana* [Museum of Contemporary African Art]<sup>96</sup> (1997-2002), de Meschac Gaba. No projeto, o artista repensaria não só as normas de exibição de obras de arte, como seu conteúdo e a produção de sentido sobre elas. Para tanto, transformaria as salas da galeria Tate Modern, em Londres, em uma espécie de instalação metalinguística em que trataria da própria constituição da “arte africana”. Seria possível determinar um único código ou estilo predominante em toda produção artística de um continente? O artista responderia à questão criando cerca de doze salas, nas quais *Biblioteca*, *Restaurante do museu* (fig. 35) e *Loja do museu* [Library, Museum Restaurant e Museum Shop, no original], ironicamente mimetizariam os espaços comuns aos grandes museus e galerias. Ao trazer os equipamentos auxiliares do museu para a discussão central de seu trabalho, o artista discutiria “a natureza e função do museu e nossa relação com ele”<sup>97</sup>, em intenção semelhante ao museu de Broodthaers citado

<sup>95</sup> “Wilson’s projects raised the level of possibility for the artist as curator. They also shifted such exhibits from the “Artist’s Vision” model to that of the critical intervention” (Ibid., p. 125).

<sup>96</sup> A instalação aconteceria em outros espaços e formatos como na Documenta 11 (2002) em Kassel, Alemanha.

<sup>97</sup> “However, by placing these traditionally subsidiary activities at the heart of his project, Gaba calls into question the nature and function of the museum and our relationship to it.” In: GREENBERG, Kerry, *Meschac Gaba:*

anteriormente. Além das sessões mencionadas acima, Gaba criaria espaços de permanência para o visitante, contrapondo a ideia tradicional de salas de exposição com objetos destinados à contemplação (fig. 36). Nelas, o público encontraria elementos diversos extraídos do cotidiano de Gaba, poderiam descansar, estudar ou mesmo jogar – uma interpretação bastante literal do esforço em aproximar arte e vida seria a *Sala do Casamento* [Marriage Room], onde o artista literalmente contrairia matrimônio e os elementos da cerimônia, como véu, roupas e presentes, permaneceriam no espaço ao alcance dos visitantes.

O empenho em ampliar a representatividade da cultura africana no cenário mundial da arte seria uma discussão central na obra de Gaba. Com o Museu de Arte Contemporânea Africana, o artista ambicionaria expandir a compreensão sobre a produção artística daquele continente, desmantelando a concepção subjugante sobre esses países – indicando que os projetos curatoriais de grandes instituições normalmente considerariam os trabalhos por seus aspectos “exóticos”, “étnicos”, “puros”). A maneira tendenciosa como os artistas africanos têm sido inseridos em coleções e exposições nos leva a compreender esse trabalho como uma reflexão aos conflitos conceituais da exposição *Magiciens de la Terre*.



Figs. 35 e 36: Vista da instalação “Museum Restaurant” e vista da instalação “Art and Religion Room” da exposição *Museum of Contemporary African Art* (1997-2002) de Meschac Gaba.

Já em *Play of the Unmentionable* (1990), exposição comentada no primeiro capítulo, Joseph Kosuth seria convidado pelo Brooklin Museum para realizar uma instalação tendo como base o acervo da instituição. O trabalho teria sido motivado pela postura conservadora do “Fundo Nacional para as Artes” [National Endowment for the Arts] dos Estados Unidos naquele

---

*Museum of Contemporary African Art*, 2013. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/meschac-gaba-museum-contemporary-african-art>>. Acesso em 06 de janeiro de 2015.



momento. Questionando o “indizível” na sociedade, o artista selecionaria trabalhos cujas motivações seriam consideradas socialmente polêmicas; como sexo, religião e política. O objetivo seria problematizar a maneira como os costumes sociais e a moral se transformam conforme à época. Em uma das salas, haveria objetos da Bauhaus, fechada pelo regime nazista por ser considerada “degenerada” e declarações do arquiteto Mies van der Rohe, diretor da escola à época, sobre os esforços em mantê-la funcionando. O arranjo da exposição – visualmente “conservadora”, com esculturas em vitrines e pedestais – contrastaria imediatamente com o conteúdo das enormes citações destacadas na parede. Frases de figuras controversas – em um dos arranjos, por exemplo, figuraria uma fala de Adolf Hitler – teriam igual importância às obras selecionadas, o que geraria de fato um jogo perceptivo entre o sentido construído na exposição e o sentido das obras, deixando a cargo do observador interpretar e retirar suas próprias conclusões.

Oguibe relembra a importância de tomarmos como lição histórica as iniciativas colaborativas empreendidas pelos artistas de vanguarda, que tomariam o controle da circulação e comercialização de seus trabalhos no início do século XX, “formando cooperativas e montando seus próprios eventos [...] ao mesmo tempo que evitavam os *marchands* e a burocracia dos museus – tornando-os desnecessários e forçando-os a se redefinir e reinventar” (OGUIBE, 2004, p.15). Segundo ele, nas décadas de 1960 e 1970, novamente jovens artistas assumiriam novamente um papel mais contundente como produtores culturais:

O surgimento do curador independente e até mesmo de espaços independentes deve muito às ousadas e dramáticas táticas dos artistas que evitavam o espaço tradicional do museu e em vez disso preferiam o espaço aberto ou fundaram seus próprios espaços [...] a independência e iniciativa desses artistas forneceu à prática da curadoria modelos aos quais aspirar ou se referir de modo construtivo (OGUIBE, p.16, 2004).

Algumas décadas depois, e apesar da proliferação de museus e galerias, são inúmeras as iniciativas autônomas geridas por artistas pelo mundo: os portais TransArtists e ResArtis<sup>98</sup>, são interessantes indicativos do interesse em criar redes de colaboração entre pesquisadores, artistas e curadores, aproximando as distâncias entre países e facilitando encontros e parcerias. No livro *Espaços autônomos de arte contemporânea*, Kamilla Nunes (2013, p.56) conceitua esse tipo de iniciativa:

Os espaços autônomos podem ser compreendidos como fusões entre estruturas institucionais e procedimentos artísticos, reconhecíveis em uma multiplicidade de lugares. São espaços comprometidos com a arte e com a sociedade na medida do

---

<sup>98</sup> Aqui fazemos referência aos sites *TransArtists.org – Your artist in residence guide* (<http://www.transartists.org/>) e *ResArtis – worldwide network of artist residences* (<http://www.resartis.org/en/>).



alcance, do desejo e das possibilidades de seus gestores. E aí está sua condição de singularidade e autonomia. Por não serem grandes empreendimentos, seus objetivos tampouco visam o lucro, mas o encontro, o ensino, a formação e o agenciamento da produção contemporânea de arte.

No Brasil, há diversos espaços semelhantes: na cidade de São Paulo podemos citar o Ateliê 397, fundado por artistas, que desde 2003 desenvolve exposições e projetos com curadores convidados; e também a Casa da Xiclet, que há anos recebe exposições “sem curadoria”, em um esquema faça-você-mesmo, organizado por cotas pagas de participação. Em Porto Alegre, existe o Ateliê Subterrânea – que com incentivo da Funarte realizou uma residência em três cidade do interior do Rio Grande do Sul em 2013. Uma iniciativa interessante de ser mencionada seria o “Projeto Muros: territórios compartilhados”, residência itinerante que realizou edições em Belo Horizonte (2011), Fortaleza (2012) e Salvador (2013). Em Vitória, o Contemporão (originalmente baseado em Florianópolis entre 2009 e 2012), atua desde 2013 com a colaboração de professores-artistas da Universidade Federal do Espírito Santo, realizando exposições e performances, e a loja da Revista Prego (Vila Velha, ES), idealizada por Alex Vieira, funciona como lugar de exposições e eventos relacionados à cultura punk, shows e outros. Como define Nunes (2013, p.56), são inúmeras as ações motivadas por uma *urgência da arte*, criando espaços e formatos à medida em que identificam carências de lugares para o debate sobre a prática artística e dificuldade de ampliar a visibilidade para artistas e seus trabalhos nas cidades em que se baseiam.

A criação e gestão desses espaços promoveria uma espécie de “ato de resistência”, cujas motivações podem ser variadas, mas que implicam uma reflexão constante sobre a prática curatorial. A dificuldade de categorizar essas iniciativas *independentes, experimentais, co-dependentes*, entre outras (NUNES, 2013), cada uma com sua particularidade de formação e atuação, apresenta a multiplicidade de formatos que esses espaços podem tomar, não só por suas características conceituais (a formação de cada um dos envolvidos e os objetivos de cada coletivo) mas também em questões práticas (alguns são espaços para residência artística, outros espaços para cursos, palestras e exposições, e há ainda espaços que conformam em plataformas multifuncionais, atuando em diferentes frentes). O conceito de um espaço híbrido, co-dependente de outros organismos e circuitos parece ser o mais interessante para que as iniciativas sejam alimentadas de forma que permaneçam existindo. As eventuais parcerias com

editais de cultura patrocinados pela iniciativa pública ou privada e campanhas *crowdsourced*<sup>99</sup> tem sido alternativas de financiamento desses espaços. Contudo, como aponta Jorge Sepúlveda (2013, p.45), é muito comum que depois de alguns anos de atuação os organismos autônomos se formalizem e recuperem um modelo de gestão próprio de museus e galerias:

[...] as gestões independentes estão condenadas inevitavelmente a se converterem em instituições ou a desaparecer. Porque uma vez que houver um vocabulário comum, será gerado um certo tipo de procedimento, e os espaços se converterão em instituições.

Isto não é diminuir, contudo, a importância e potência crítica desses espaços. O Capacete, por exemplo, espaço organizado por Helmut Batista no Rio de Janeiro, possui programação ativa como uma escola experimental. Desde 1998, recebeu diversos artistas, pesquisadores, filósofos e outros pensadores, realizando cursos, imersões, exposições e eventos relacionados ao campo da arte e suas interlocuções. Em sua formação, atuou em parceria durante cerca de dois anos com o espaço Agora – Agência de Organismos Artísticos (1999-2003) cujos artistas fundadores eram Ricardo Basbaum, Raul Mourão e Eduardo Coimbra. Segundo o texto de apresentação do *site*, o espaço tem por objetivo oferecer uma alternativa às exposições de grande escala que diminuem “o alcance ético e político da arte, assim como o seu potencial em promover e inspirar outras formas de trabalho”<sup>100</sup>.

Como nos esclarece Basbaum, os espaços alternativos de arte oferecem a possibilidade de testar ideias e problematizar questões da esfera institucional. No texto *Perspectivas para o museu no século XXI* (2011, p.192), o artista afirma que

De nada adianta se pensar nos museus no século XXI a partir de qualquer exercício de futurologia: para se manter — no presente! — as possibilidades de um fluxo de pensamento, intervenção e mobilização crítica é necessário agir com pragmatismo, no sentido de desenvolver estratégias para-institucionais acopladas às linguagens e conceitos com os quais opera o artista. Ou seja, tanto aceitar as ofertas de ocupar o espaço institucional, procurando compreender as sutilezas de sua atual estruturação e mobilizando ferramentas de linguagem que possam oferecer algum grau de resistência (atentando de modo ajudado às especificidades discursivas), quanto prosseguir na invenção de outros formatos de agenciamento — que hoje, em uma de suas frentes, se apresentam como centros de pesquisa autônomos e espaços independentes geridos por artistas.

Como também propõe Basbaum, o curador em tempo integral difere da figura do “curador-etc”, que questionaria “a natureza e a função de seu papel como curador” (2005, p. 1). O mesmo

---

<sup>99</sup> O *crowdsourcing* é um modelo de financiamento online em que indivíduos podem patrocinar um determinado projeto por meio de cotas de benefícios que serão trocadas por produtos ou serviços conforme o valor investido.

<sup>100</sup> O projeto pode ser acessado pela página <<http://capacete.org/?cat=20>>.

valeria para o “artista-etc”, que poderia atuar como produtor, ativista, pesquisador, e claro, como curador. Segundo Basbaum (2005, p. 2), a potência de atuação do artista-curador está na possibilidade de expandir sua pesquisa artística para o campo curatorial:

quando artistas realizam curadorias, não podem evitar a combinação de suas investigações artísticas com o projeto curatorial proposto: para mim, esta é sua força e singularidade particulares, quando em tal engajamento.

Nesse sentido, a possibilidade de os artistas assumirem a atividade curatorial – em iniciativas independentes ou em espaços formais – pode trazer renovações à prática como um todo, chamando a atenção para outras questões e influenciando curadorias tradicionais. Há espaço para o curador tradicional, que atuando em instituições em quadro efetivo, seria motivado pela preservação das obras e produção de pensamento sobre elas; para a polemizada figura do curador autoral (seja ele um curador independente ou efetivo, artista ou não), que criaria proposições a partir das obras de arte selecionadas ao envolver o público em uma experiência estética concebida por ele; e para uma terceira figura, o artista-curador. **A seguir, apresentaremos quatro entrevistas com artistas que se situam nessa terceira possibilidade, deslocando-se entre os papéis de artista, curador, colaborador ou organizador, conforme a configuração dos projetos que propõem e se envolvem.**

#### **IV.3 Embates – entrevistas em campo**

Para ampliar o debate desenvolvido sobre a prática curatorial contemporânea nesta pesquisa, foi realizada uma série de entrevistas com artistas que expandiram seus processos artísticos para o campo curatorial. Cada um dos entrevistados, vindos de diferentes países, áreas e maturidades profissionais, apresentaria suas visões sobre o sistema da arte, questões sobre autoria e produções colaborativas, e claro, curadoria. Nas conversas, a questão dos embates com instituições se tornaria premente. Alguns relatariam situações em que a instituição em questão, por questões políticas ou ideológicas, viria a censurar ou dificultar a realização do trabalho. Também comentariam experiências que julgaram exitosas e interessantes, revelando um panorama da atuação curatorial em circuitos independentes ao apontar as dificuldades e motivações de trabalhos realizados dentro dessa premissa. Reproduziremos a seguir trechos das conversas realizadas em duas etapas, a primeira em agosto de 2014 com os artistas Adrian Brun,

Perla Montelongo e Katerina Kokkinos-Kennedy, e a segunda, em janeiro de 2016, com o artista Yuri Firmeza.

#### IV. 3.1 Adrian Brun

Adrian Brun é artista e *performer* argentino, atualmente baseado em Berlim. Formado originalmente em Medicina na Argentina, o artista deixaria a sala de cirurgia para cursar a faculdade de Belas Artes (HKU, Utrecht, Holanda) onde se formaria em 2008. Desde então, produziria instalações, fotografias, esculturas, vídeos e, sobretudo, performances e colaborações que trabalham a relação do corpo e seus órgãos, sexualidade e fisiologia. O interesse por curadoria aconteceria com o projeto *Root Service* (2009-2011) em Amsterdã, (plataforma para artistas emergentes idealizada por Brun que emprestava o espaço e equipamentos para realização de exposições), depois com a residência HomeBase Lab em Berlim (2011-2014), onde chegaria como artista e ficaria como curador, e mais recentemente com o Festival de Performance MPA (*Month of Performance Art*, 2011-2015), em que participaria como *performer* e curador (ou facilitador, como prefere ser chamado). Em entrevista<sup>101</sup> realizada em sua casa em Berlim, em agosto de 2014, o artista comentaria sobre sua visão de curadoria enquanto artista e sobre uma de suas primeiras participações em exposições coletivas (*Generatie Y2*, 2009) cuja execução e abertura envolveriam uma série de negociações com a galeria que sediaria o projeto. Brun explicaria como sua atuação curatorial está intimamente ligada à sua produção artística:

Especialmente quando se tem de montar a programação de uma residência internacional como a última que trabalhei (*HomeBase Project*, Berlim), me vejo em um lugar intermediário. Mas também quando se faz curadoria de uma exposição em particular [...] para mim, funciona exatamente do mesmo jeito que meu trabalho como artista. É como eu faço curadoria. Mas ao invés de trabalhar com materiais, trabalha-se com outros artistas [...] quando se trabalha em três dimensões e se usa diferentes tipos de materiais, você também ouvirá os materiais e irá respeitá-los. Você deve respeitar suas características, acho que, no meu caso, funciona muito da mesma maneira. [...] Claro que os artistas são muito mais complexos, mas o princípio é o mesmo para mim. Eu acho que funciono e trabalho do mesmo jeito em ambos os casos, independente se faço meu próprio trabalho ou um evento que envolva mais artistas (BRUN, 2014).

---

<sup>101</sup> A entrevista foi realizada em Berlim, oralmente em inglês, posteriormente transcrita e traduzida para inserção aqui.

Quanto à relação com as instituições e a necessidade de adaptação de suas propostas, Brun relembria o caso da exposição coletiva *Generatie Y* ocorrida em 2012<sup>102</sup>. Na ocasião, participaria do evento com outros quatro artistas na galeria FistHuis em Haarlem, cidade próxima à Amsterdã. O espaço era localizado ao lado de um convento e o projeto foi, de acordo com o artista, submetido à aprovação dos responsáveis. Como não houve ressalva em relação à proposta, o curador e os artistas seguiram adiante com a montagem. Seria somente na abertura da exposição que a administração do espaço e membros da comunidade teriam conhecimento do projeto, causando certo desconforto com a municipalidade devido o conteúdo das obras:

Acho que a municipalidade de Haarlem, no início, não leu de fato todo o projeto, o que é realmente interessante porque, você sabe como as instituições governamentais normalmente trabalham [...] se eles tivessem lido sobre o que era a exposição eles teriam algo a dizer sobre ela, mas obviamente eles não o fizeram. Eles viriam a exposição uma vez que ela já estivesse inaugurada. E foi um escândalo enorme. Quero dizer, não havia nada realmente louco sobre a exposição, mas eu, por exemplo, fiz uma instalação com objetos que moldei com poliéster em camisinhas. Todos tinham algo genital, formas andrógenas, muito sexual. Um dos outros artistas fez uma escultura, que era uma “escultura transável”, então você realmente poderia transar com ela. A escultura ficava no espaço [da galeria] e havia um vídeo do artista transando com ela, era muito interessante. [...] E então, havia essa artista de Israel. Ela tinha umas ilustrações lindas, como ilustrações de livros de anatomia. Você ao olhar para elas [...] veria os rins, um corte do abdômen, mas ao se aproximar, veria um monte de modificações no desenho. O que ela faz é uma espécie de colagem com seus próprios desenhos, mas usando recortes de revistas pornôs. [...] todos esses detalhes eram muito pornográficos e muito sexuais. (BRUN, 2014).

O projeto envolveria dois curadores, o curador original da exposição em Haarlem e o curador da instituição em Amsterdã que abrigaria a remontagem. O trabalho de Brun receberia um adendo à montagem original, com um *email* relatando as negociações com a galeria de Haarlem e porque a exposição teria sido censurada. Comentando sobre o desenvolvimento do projeto, o artista revelaria que os trabalhos não haviam sido produzidos especificamente para a exposição, mas selecionados pelo curador da galeria, que acreditava ser o contexto [a proximidade com o convento] interessante para as obras. Uma vez aprovado o projeto, a reação da comunidade e instituição à exposição seria uma surpresa para o próprio curador:

Foi um escândalo. Pediram-nos para fechar a exposição. Quero dizer, aconteceu uma grande manifestação. Foi interessante o que aconteceu com a cidade porque Haarlem é uma cidade muito conservadora e porque outra plataforma em Amsterdã nos ofereceu o transporte da exposição. Quatro dias depois, fizemos a abertura de novo, então tivemos duas aberturas. E, claro, ganhou-se muita exposição, muita atenção, então seria uma exposição exitosa no final (BRUN, 2014).

---

<sup>102</sup> Essa parte da conversa começaria da seguinte forma: CS: Você já sentiu, trabalhando com instituições, que seu trabalho teve de se adaptar? Que o curador ou o organizador realmente definiu limites para o trabalho? AB: Sim, já senti isso. Tive uma exposição que foi censurada completamente. CS: É mesmo? Então me conte”.

O artista enxergaria a exposição como uma colaboração entre diversos agentes. Todo o processo de espacialização das obras e montagem da exposição seria realizado pelos artistas em colaboração com o curador. Brun também considera que a exposição tenha sido uma afirmação [*statement*] do curador em relação ao contexto específico criado com a inserção das obras na galeria. Em matéria vinculada em um jornal local, a municipalidade alegaria que o projeto não havia sido entregue completo e que os cidadãos estariam consternados com o teor sexual e explícito das obras<sup>103</sup>. Ironicamente, ao lado da galeria havia um *sex shop* cuja vitrine era visível aos passantes.

#### IV. 3.2 Perla Montelongo

Perla Montelongo é graduada em Belas Artes (Universidad de las Américas, Puebla, México, 2004). Desde a graduação atua como produtora e organizadora de festivais e exposições. Em 2010, fundaria em Berlim o Node Center<sup>104</sup>, centro de pesquisas curatoriais. Na ocasião da entrevista<sup>105</sup>, Montelongo relataria uma experiência ocorrida em Barcelona quando havia acabado de se mudar para a Europa, decidindo seu rumo profissional. Trabalhando na universidade onde faria uma pós-graduação em artes, a artista – que já atuava como curadora – receberia o convite para organizar um festival de vídeo. Montelongo apresentaria três propostas distintas e o diretor da instituição escolheria realizar uma exposição de videoarte produzida pela comunidade cigana de Barcelona. O trabalho, comissionado pela instituição, consistiria no mapeamento da comunidade e em negociações para cessão dos trabalhos. A curadora aceitaria o desafio de levantar um material contundente sobre a situação dos ciganos na região. Contudo, ao fim de alguns meses de trabalho, a reação do diretor viria de encontro ao planejado:

Quando consegui fazer a seleção e encontrar um ótimo, ótimo material, apresentei-o para o diretor da instituição e ele ficou irritado. [...] Ele ficou muito nervoso com [o fato] de os ciganos estarem falando catalão. [...] todos os trabalhos e documentações [...] feitos pela comunidade cigana eram na verdade bons, muito profissionais, e estavam mostrando bem como a comunidade vive em Barcelona, são limpos, não roubam, [...] Ele ficou realmente irritado e me pediu para não apresentar aquilo. (MONTELONGO, 2014).

---

<sup>103</sup> Site do *De Telegraaf*. Disponível em: <[http://www.telegraaf.nl/binnenland/20520303/\\_\\_\\_Verbijsterd\\_na\\_expo\\_verm\\_inkte\\_ljven\\_\\_\\_html](http://www.telegraaf.nl/binnenland/20520303/___Verbijsterd_na_expo_verm_inkte_ljven___html)>. Acesso em 18 de janeiro de 2016.

<sup>104</sup> *Node Center for Curatorial Studies*, fundado em 2011, realiza cursos voltados para a atuação curatorial em uma plataforma online, residências e debates. Disponível em: <<http://www.nodecenter.org>>. Acesso em 06 de janeiro de 2015.

<sup>105</sup> A entrevista foi realizada em Berlim, oralmente em inglês, posteriormente transcrita e traduzida para inserção aqui.

A atitude do diretor surpreenderia a curadora poucas semanas antes da abertura do projeto. Segundo Montelongo, aparentemente interessados em mostrar a fragilidade desse contingente populacional, o diretor se irritaria com a qualidade do material encontrado por ela:

Faltavam talvez duas semanas para o lançamento. Ele perceberia sua atitude e me colocaria meio contra a parede. Ele disse: “ok, esse projeto pode continuar se você me trazer todas as assinaturas, todos os contratos de absolutamente todas as pessoas que aparecem em absolutamente todos os vídeos, assinados que eles concordam [com a aparição]. Porque você sabe como eles são – e estou citando ele agora – e talvez eles nos processem, porque são ardilosos, não se pode confiar neles”. E eu pensei, isso é estúpido, nunca iria conseguir encontrar todas essas pessoas, pedir isso em duas semanas, era impossível. Por outro lado, meus recursos financeiros foram cortados automaticamente para fazer a exposição não acontecer (MONTELONGO, 2014).

De acordo com o relato de Montelongo, tomado por um uma espécie de sentimento xenófobo – para os catalães haveria a complexa dualidade entre serem “anfitriões” de povos migrantes mas também “hóspedes” em relação aos castelhanos – o diretor rechaçaria o projeto. Carecendo de ampla representação política, esses povos têm sofrido segregações: a convivência com os povos ciganos na Espanha seria turbulenta, sobretudo no norte da Espanha, onde está situada a Catalunha.

O envolvimento necessário para o desenvolvimento do trabalho teria feito com que Montelongo se aproximasse pessoalmente da comunidade. A partir da negativa da instituição, a curadora decidiria levar o projeto adiante, mesmo arriscando o próprio emprego. O projeto só se tornaria realidade com apoio dos membros da comunidade que providenciariam equipamentos diversos como projetores, cartazes e outros. Montelongo retiraria qualquer menção à instituição no material de divulgação do projeto, para preservá-los caso algum problema relacionado a direitos autorais ocorresse. Ironicamente, após a divulgação da exposição pela imprensa, o diretor comentaria se sentir satisfeito de ter feito parte do projeto. Seria a partir dessa experiência que Montelongo mudaria de Barcelona e repensaria sua atuação profissional, que culminaria com a criação do Node Center em Berlim.

#### **IV. 3.3 Katerina Kokkinos-Kennedy**

Katerina Kokkinos-Kennedy é artista, curadora e diretora de peças teatrais. Há mais de 30 anos produz trabalhos entre os campos da performance, videoarte e teatro. É formada em Artes Cênicas (Dramatic Art, VCA Drama School, Melbourne University) e Mestre em Artes

Performáticas (Monash University), ambas na Austrália. Em entrevista realizada em agosto de 2014 em Berlim<sup>106</sup>, a artista comentaria um de seus trabalhos mais recentes, *Hotel Obscura* (2014-2016), propõe a ocupação de quartos de hotel por *performers*, que recebem tarefas diversas a serem executadas em um dado período de tempo. A ação é transmitida ao vivo via uma plataforma online. Na primeira edição, *Draft 1*, realizada em Viena, artistas, dançarinos e atores se revezariam em uma espécie de gincana performática durante dois dias e meio. Em seus projetos, Kokkinos-Kennedy busca problematizar o papel do público, permitindo que os espectadores criem e participem ativamente das narrativas. Para isso, a curadora se vale principalmente do conceito de “dramaturgia”, que conceitua da seguinte forma:

Dramaturgia, em um sentido performático, trata de criar a forma da experiência que o espectador ou o público experimentará. [...] é uma coisa muito interessante e estrutural para se pensar. Se você é um curador de artes visuais, deve se perguntar questões muito similares: “Qual é o percurso narrativo do público ou espectador pela galeria? O que eles verão primeiro, o que verão por último? Como montaremos o evento?” Especialmente para um trabalho complexo, faço várias perguntas desse tipo, quando trabalho com artistas como curadora (KOKKINOS-KENNEDY, 2014).

Desde muito jovem, e sobretudo influenciada por uma criação familiar de artistas – a mãe era estilista e seus tios eram músicos profissionais – Kokkinos-Kennedy decidiria ser artista. A partir de uma formação tradicional em Artes Cênicas, trabalharia em diferentes companhias de teatro até decidir atuar por conta própria, após enfrentar as dificuldades de um cenário bastante patriarcal na Austrália. Essa mudança traria para sua prática elementos das artes visuais e performance, pensando o papel do público e permitindo que os espectadores imergissem na experiência estética criada:

[...] Algumas vezes consegui trabalho como assistente de direção, mas eles nunca me dariam o trabalho como diretora do projeto. Então, de certa forma, isto fez minha carreira realmente ser sobre a cena independente e sobre angariação de fundos para fazer meu próprio trabalho, o que fez minha vida inteira. Sou diretora de teatro desde os meus vinte anos, então faz 30 anos agora. É muito tempo. Dez anos atrás [em 2004] voltei para a Austrália para fazer meu mestrado, o que foi fantástico e realmente mudou minha prática, deixei de fazer trabalhos teatrais e performances em galerias para o que chamo de “prática imersiva”. Então agora faço um trabalho em que o público participa e, na verdade, dirige o projeto até alguma extensão. É quase como criar um jogo, como um videogame ao vivo, e o público entra nisso e escolhe A ou B e dependendo de qual porta eles escolhem no início, isso leva a coisas diferentes. [...] amo trabalhos *site-specific*, então quando faço um trabalho eu normalmente o faço para um determinado prédio ou tipo específico de arquitetura (KOKKINOS-KENNEDY, 2014).

---

<sup>106</sup> A entrevista foi realizada em Berlim, oralmente em inglês, posteriormente transcrita e traduzida para inserção aqui.



Em 2014, por exemplo, a curadora desenvolveria a peça *Existence*, baseada em Hamlet de William Shakespeare, em que partiria de elementos do texto original para criar uma espécie de performance especializada. Na ocasião da entrevista, Kokkinos-Kennedy e seus parceiros ainda estavam delineando o formato da peça/performance:

A forma que eu gostaria de fazer o trabalho é tal que o público se torne Hamlet na experiência e a peça pode começar, por exemplo, com alguém do público entrando em um táxi. O taxista seria um personagem da peça, e aí ele conversaria com o espectador e o deixaria no local do próximo evento. [...] amo o desafio disto e também amo como o público pode se reconectar com os clássicos, mas não daquela maneira muito burguesa, na qual você tem que ter uma certa quantidade de dinheiro e precisa ter uma consciência de classe sobre ir ao teatro. Ao passo que, você sabe, se você colocar um trabalho como esse em um festival e não chamar de Hamlet, qualquer um iria. Sempre me choca como as pessoas sentem que a cultura não é para elas e parte do que eu amo sobre o teatro e a performance é que você pode fazer trabalhos de tal maneira que não excluam as pessoas (KOKKINOS-KENNEDY, 2014).

Em outro projeto, *Hotel Obscura*, realizaria uma série de performances em quartos de hotel, primeiro em Berlim, e depois em várias outras ocasiões em parceria com organizações de quatro países diferentes (França, Grécia, Austrália e Áustria). À época da entrevista, a curadora, ainda baseada em Berlim, gerenciaria à distância as quatro edições do projeto. Cada uma delas assumiria um formato conforme o grupo de artistas e colaboradores envolvidos. Com os parceiros na Grécia, pensaria um projeto que pudesse lidar com as contingências financeiras locais, e lidasse com a situação da crise financeira europeia ao envolver a comunidade do entorno de um hotel de luxo em Atenas. Na primeira edição de *Hotel Obscura*, os artistas receberiam um envelope com as orientações do trabalho. Dentro de um período determinado, seriam filmados e interpretariam as informações recebidas transformando-as em performance. Indagada se as ações eram concebidas anteriormente às performances, Kokkinos-Kennedy responderia que

Tudo era preconcebido. Curatorialmente, foi fascinante. Junto ao projeto europeu, que é uma coisa muito diferente, nós criamos o Draft 1 porque a *Triage* [coletivo de teatro e performance que Katerina atua e dirige] queria continuar esse projeto, como um projeto curatorial. O que quero dizer com isso é que nós gostaríamos de desenvolver o projeto para ir para uma galeria, então as telas ficariam disponíveis na galeria [...]. Mas também estávamos interessados em projetos puramente online, como uma espécie de Big Brother em um hotel com artistas. O que fizemos foi que escrevemos um envelope para cada hora, em que os artistas tinham tarefas bem específicas. Por exemplo, uma hora depois que chegássemos lá, numa sexta-feira à noite, você teria que ligar a câmera e começar a falar. [...]

O conceito principal por trás desse Draft 1 era, o prédio do hotel, tentar passar incólume fazendo todas essas coisas estranhas sem ser pego pela equipe do hotel. Porque eles não sabiam que nós iríamos fazer uma performance. Apesar de que acho que as pessoas fazem coisas muito estranhas em hotéis, então acho que ninguém ligaria. A outra questão era a duração, então quanto tempo pode um artista trabalhar meio sob pressão, até o momento em que eles realmente precisariam dormir por

algumas horas? E por vezes as pessoas precisaram dormir depois de 8h, às vezes as pessoas iam a noite toda, o dia todo, algumas pessoas não dormiram de fato, e alguns estavam completamente enlouquecidos no fim dos dois dias e meio. Mas foi um processo fascinante, porque me fez entender que tínhamos uma mistura entre pessoas que eram *performers* e pessoas que eram artistas visuais, e isto foi interessante. [...]

Alguns artistas eram artistas visuais, alguns eram dançarinos e o resto eram atores. Então, a maneira como interpretaram as tarefas eram bem diferentes [...]. Para nós, os curadores, foi muito interessante porque percebemos que seria fascinante ter uma mistura multidisciplinar de pessoas e talvez fazer uma curadoria mais consciente das diferentes habilidades de cada um (KOKKINOS- KENNEDY, 2014).

Ao comentar sobre a edição seguinte de *Draft I*, na Grécia, Kokkinos-Kennedy revelaria que a escolha da ação em Atenas teria como motivação a situação econômica fragilizada do país naquele momento. Especificamente tratando de uma comunidade ao redor de um hotel de luxo em Atenas, o projeto permitiria que pessoas que nunca haviam entrado naquele lugar pudessem, pela primeira vez, ocupar mesmo que temporariamente um quarto:

Há coisas interessantes como fatores econômicos, por exemplo. Nossos parceiros em Atenas são muito pobres e sofreram durante a crise financeira na Europa; eles não têm muito dinheiro. Então a abordagem ao Hotel Obscura é muito interessante, por exemplo, eles estão trabalhando com uma comunidade que vive em torno de um hotel 5 estrelas muito, muito caro, ninguém pode de fato entrar nele. Então, o trabalho que eles estão fazendo é sobre o hotel e é sobre dinheiro. O hotel os ofereceu um quarto e eles podem fazer algo naquele quarto. Estou indo para Atenas no final de setembro [2014] porque uma das coisas que quero é fazer um trabalho naquele quarto de hotel para a comunidade. E o que isso significa é que as pessoas [...] vão poder sentar e tomar uma xícara de chá observando essa enorme vista em um quarto de hotel muito caro. E também haverá um trabalho sonoro que faremos, que será, na verdade, sobre dinheiro e sobre perspectiva. [...]

Isto é para mim uma maneira muito criativa de lidar com limitações financeiras muito severas daqueles parceiros em Atenas. [...] estou muito interessada no fato que cada um dos nossos projetos terá seus próprios desafios e nenhum de nós realmente sabe o que os quatro Hotel Obscura finalmente serão. Sou muito sortuda porque como diretora criativa do projeto verei provavelmente todos eles, estou trabalhando com pessoas em todos eles. Então isso é ótimo, me dá uma boa visão geral. [...] acho os projetos colaborativos europeus muito interessantes [...] eles te dão uma oportunidade maravilhosa de trabalhar de formas que você normalmente nunca poderia (KOKKINOS-KENNEDY, 2014).

Sobre o mercado de arte e a comoção em torno do uso do termo “curador”, Kokkinos-Kennedy comentaria sobre a predominância de certos nomes no cenário da arte contemporânea, segundo ela, marcado por fórmulas de sucesso e pela maneira como esses curadores não só dominam o mercado de arte, mas ditam também tendências, valorizando artistas que tem interesse de comercializar. Segundo ela, seria mais interessante que colecionadores investissem em artistas ao invés de comprar objetos de arte:

Não compro arte, não posso comprar. Acho isso interessante por si só. Não que eu não queira, mas acho que, na verdade, se eu tivesse essa quantidade de dinheiro eu preferiria gastá-lo para permitir que outros artistas produzissem arte. Sabe o que quero

dizer? Não acho que preciso possuir coisas nesse sentido. E para mim, parece que muitas galerias e grandes organizações estão muito “ok” com isto. É apresentar trabalhos que serão vendidos ou trabalhos que foram muito fetichizados, o que quero dizer com isto é, por exemplo, se você ler todas as revistas de arte juraria a Deus que há somente cinco curadores na porcaria do mundo todo. São sempre as mesmas cinco pessoas. Se eu ouvir o nome de Hans Obrist mais uma vez acho vou vomitar, sabe? E não é porque não gosto do trabalho dele. Certamente nos anos 90 quando ele estava fazendo seus trabalhos mais interessantes, ele foi um enviado de Deus. Ele estava fazendo curadoria de coisas incríveis em seu próprio apartamento. Ele era muito descolado, agindo como um curador caubói e fazendo coisas interessantes. Agora, ele é um velho chato de 58 anos. Toda e qualquer coisa tem curadoria dele. Ele se tornou uma marca. Da mesma forma que Marina Abramovic, que era uma espécie de heroína para mim, se tornou um tipo de corporação multinacional. E não é só isso, ela não paga os artistas para trabalhar com ela. É tão explorador e bizarro. Não estou interessada nisso, me sinto muito oposta a isso (KOKKINOS-KENNEDY, 2014).

Por fim, Kokkinos-Kennedy comentaria sobre o MPA (*Month of Performance Art*), evento de performance que ocorreu em Berlim de 2011 a 2015 e que possuía em sua organização diversos curadores envolvidos, muitos deles artistas (na primeira edição Adrian Brun foi um dos curadores):

Quando começou, Francesca [Romana Ciardi] e Jörn [Burmeste] e o grupo inicial de artistas queriam uma plataforma aberta, em que as pessoas realmente pudessem fazer seus próprios trabalhos. [...] eles eram os übercuradores [curadores gerais], mas havia um monte de pequenas curadorias acontecendo dentro do projeto. No ano passado [2013], houve um conceito de colaboração, em que eles receberam sugestões específicas de um número de curadores que eram artistas para gerir o projeto. Então a Triage [Kokkinos-Kennedy e seus parceiros] organizou o Hotel Obscura Draft 1, dentro do MPA 2014, o que foi ótimo (KOKKINOS-KENNEDY, 2014).

A artista também relataria uma experiência negativa, em que impossibilitada de prosseguir com o trabalho como havia imaginado, decidiria se retirar do projeto:

Em contraposição a isso [...] fomos comissionados para fazer um trabalho em uma plataforma em que muitos, muitos trabalhos seriam feitos. E um membro da plataforma escolheu a Triage, assinamos para fazer três trabalhos. Dois deles foram fantásticos, ótimas experiências porque os curadores nos selecionaram, confiaram em nós e deixaram-nos fazer o trabalho. Um deles foi um pesadelo completo. Alguém que não confiava no processo de seleção, queria estar envolvido de forma imprópria [...] foi perturbador. [...] eu experimentei um certo tipo de assédio desse (a) curador (a). E no final, as coisas ficaram tão difíceis com essa pessoa que eu, na verdade, desisti do projeto e devolvi o dinheiro, porque não queria fazer o trabalho; porque para mim, era uma pessoa que não sabia fazer curadoria. [...] E eu não poderia operar dentro desse paradigma. [...] Como artista, valorizo muito minha independência e gosto que confiem em mim. Se sou selecionada, deixe-me fazer meu trabalho. Foi uma situação meio de “babá” (KOKKINOS-KENNEDY, 2014).

Exatamente por tratar da questão da colaboração em seus projetos, em que diversas figuras atuam revezando entre papéis nas peças e performances que propõe, ou ainda, em situações em que permite aos espectadores criar e intervir no decorrer dessas ações, Kokkinos-Kennedy consideraria que a situação descrita acima seria um avesso de um bom trabalho curatorial.

#### IV. 3.4 Yuri Firmeza

Yuri Firmeza é Mestre pela Universidade de São Paulo (ECA/USP), artista, curador e professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará, em Fortaleza. Em 2013, o artista realizaria a exposição “Turvações Estratigráficas” no recém-inaugurado Museu de Arte do Rio (MAR, RJ), com curadoria de Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz. O trabalho tratava de movimentar questões críticas em relação à fundação daquele museu e sua relação histórica com o entorno, a saber, as intervenções realizadas pela Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro para construção do Porto Maravilha e a desapropriação de inúmeras residências na área. Como uma espécie de resgate desse “sítio arqueológico do presente”, Yuri coletaria escombros no Morro da Providência, região impactada pelas obras do Porto Maravilha, apresentando-os junto ao material arqueológico encontrado sob o terreno do MAR. Devido às repercussões que o trabalho obteve e também pelo envolvimento do artista com curadoria, foram elaboradas algumas perguntas acerca de temas-chaves desse campo em uma entrevista realizada via Skype, em janeiro de 2016<sup>107</sup>. O artista, quando indagado sobre seu interesse pela prática curatorial<sup>108</sup>, responderia que a motivação partiria de uma carência na cidade de Fortaleza (CE):

Fortaleza é uma cidade que, de certa forma, tem uma série de lacunas. Por um lado, é muito ruim para a constituição de uma cena da cidade, mas por outro lado é a força, é a potência, a possibilidade de se criar uma situação outra que não está tão dada, tão estabelecida dentro de um campo das artes visuais. Eu diria que, de certa forma, é comum vários artistas daqui serem curadores esporadicamente de exposições. Porque abriam projetos de ocupação dos espaços aqui, do Centro Cultural do BNB (Banco do Nordeste), por exemplo. Como não havia essa figura do curador instituída, digamos assim, como uma pessoa que só vem a fazer isso na sua produção, era sempre uma relação assim: um professor que fazia algumas curadorias porque via um trabalho de um grupo de alunos e acabava propondo um edital desses, uma exposição que aí ele assinava essa exposição como curador. [...] então já é de certa forma uma prática muito imbricada na produção de uma série de artistas daqui. Como te falei, por uma necessidade mesmo de alguém que organize uma exposição, que vá pensar um projeto e acaba então tomando esse lugar ainda que provisoriamente disso que se convencionou chamar de curadoria. E aí que é uma outra lógica muito diferente. [...] O que quero dizer é que, de alguma forma, essa figura do curador aqui está muito mesclada com pessoas que fazem mil outras coisas e também fazem curadoria (FIRMEZA, 2016).

Em 2008, o artista seria contemplado pela Bolsa Pampulha, edital de seleção em artes visuais da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, onde conviveria proximamente com o curador do projeto, vivenciando a prática curatorial de uma maneira mais institucional e formalizada.

---

<sup>107</sup> Nesse caso, a entrevista foi realizada em português, via Skype e posteriormente transcrita aqui.

<sup>108</sup> “CS: Gostaria que você comentasse brevemente sobre sua atuação como artista e desde quando se interessou pela prática curatorial (se possível, citar nome das exposições e ano)”.

Firmeza produziria, como desdobramento da Bolsa Pampulha, textos para o jornal o Estado de Minas, com contribuições de artistas, arquitetos e músicos. Seria a partir desta convivência que o artista refletiria sobre os desdobramentos e possibilidades da curadoria, produzindo o trabalho “O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?” (2010) em parceria com Pablo Lobato:

passsei a pensar muito no lugar dessa figura [do curador], nos atravessamentos que essa figura produzia, no bom sentido e no mau sentido também. Isso ficou sendo uma questão para mim por eu estar, durante um ano nessa Bolsa, [...] convivendo com alguém que era curador, diretor de museu mais do que um curador até. [...]. Um dos desdobramentos do trabalho [da Bolsa Pampulha] eram textos que eu escrevia no Estado de Minas, o jornal, e fazia parte daquilo que eu estava desenvolvendo no meu ano em BH. [...] a gente tomou uma frase de empréstimo de uma aula que o Deleuze dá para uma turma de cinema, aquele texto da criação, "o que exatamente você faz quando faz ou espera fazer cinema?" E a gente pegou essa frase e tomou como uma espécie de gatilho para acionar essa mesma pergunta para alguns curadores, foram 16 curadores no Brasil. [...] E isso ia ser, foi e é, uma videoinstalação para 5 canais. A gente achava que, não era uma entrevista, era tomar mesmo essa frase como o gatilho, o dispositivo mesmo dessa conversa, que o curador iria responder. A gente achou que iria ser muito sintético [...] que cada conversa, cada resposta, teria 15-20 minutos. Já nas primeiras, a gente começou a ver que a coisa durava cinquenta minutos, uma hora, uma hora e meia, duas horas. E aí a gente teve que repensar para ver como ia se dar a montagem, do ponto de vista narrativo e também espacial do trabalho. [...] mas talvez tenha sido o momento que eu estive muito próximo junto com o Pablo, de ouvir curadores pensando curadores. Além de curadores, a gente também chamou um artista, que foi o próprio Basbaum, e curadores de vários lugares do Brasil e de várias gerações, e que têm maneiras muito distintas de pensar o lugar da curadoria. (FIRMEZA, 2016)

Em sua fala, Firmeza revela que suas primeiras exposições como curador partiriam do interesse em aumentar a visibilidade do trabalho de alunos do curso de Cinema e Audiovisual. Dessa forma, proporia que o projeto final de uma das disciplinas que ministrava virasse uma exposição. Também interessado em divulgar o trabalho de artistas de Fortaleza nas galerias que o representa no Rio de Janeiro e São Paulo, Firmeza realizaria a exposição *Perdeu a memória e matou o cinema* (2015) do artista Solon Ribeiro.

Aí acabei propondo para os donos dessa galeria do Rio fazer uma individual de um professor daqui um artista que eu acho foda, o Solon Ribeiro. O nome da galeria é Athena Contemporânea [Exposição *Perdeu a memória e matou o cinema*, 2015]. Fiz essa exposição com o Solon, foi muito bacana, pensar os trabalhos junto com ele, pensar o espaço. [...]

Depois, fiz uma exposição na galeria Triângulo, que me representa em São Paulo, e aí meu desejo era trabalhar com artistas "da periferia", que não estivessem no mercado de arte, que vivessem fora do eixo Rio-São Paulo. Não como uma questão inegociável, mas eu estava querendo olhar um pouco para as bordas e tentar pensar em artistas menos conhecidos, mas que eu via uma força nos trabalhos e queria me aproximar. E essa curadoria se deu muito por minhas pesquisas em sala de aula, essa disciplina de Corpo e Audiovisual. Teve um semestre que trabalhei muito a questão do gênero, trabalhamos com autores como Judith Butler, Paul Beatriz Preciado. E daí surgiu meu interesse, enquanto preparava as aulas, de fazer uma exposição pensando essas

questões que estavam sendo trabalhadas em outro semestre. A exposição chamava Transborda (2015). (FIRMEZA, 2016)

Com a exposição individual “Turvações Estratigráficas”, escombros do passado e do presente se encontrariam em uma instalação posteriormente doada ao MAR. Recuperando memórias possivelmente soterradas pelo tempo, o projeto encontraria na imagem do progresso urbanístico (com o qual as palavras “revitalização”, “museus” e “praças” costumam vir acompanhadas) sua potência. Exatamente por problematizar o projeto considerado um dos grandes feitos da Prefeitura do Rio de Janeiro, o Porto Maravilha, o artista encontraria resistência para sua realização. Questionado sobre seu posicionamento sobre curadoria autoral<sup>109</sup>, o artista afirmaria que

tem exposições que são como teses, e aí tem uma mão pesada desse curador como autor dessa tese. Eu costumo gostar mais de participar, e de ver, exposições que estão mais no campo da hipótese. Mais como hipótese lançada ao mundo do que uma tese a ser defendida. Fico sempre mais feliz quando vejo uma exposição que a proposta curatorial movimenta mais um problema do que propriamente "bate o martelo" em uma questão (FIRMEZA, 2016).

Nas exposições em que atuaria como curador, motivado principalmente pela possibilidade de se aproximar de artistas jovens e fora do circuito comercial, Firmeza destacaria a relevância dos espaços independentes na produção de arte contemporânea e importância de se observar a situação em que os trabalhos se inserem nos circuitos mais tradicionais<sup>110</sup>:

Acho que as coisas não são tão simples assim, de cair nessas dicotomias, o bem contra o mal... Mas acho, sem dúvida, sem querer criar uma espécie de “espaços independentes x espaço institucional”, acho que em algumas instituições [onde há] essa flexibilização das práticas que suportam dentro do corpo institucional certos tipos de trabalho, muitas vezes isso é que eu quero ficar muito atento. Se meu trabalho [está implicado], onde que eu estou implicado quando estou expondo em certos lugares como a Vale, por exemplo. Não é fácil, às vezes. Fico pensando também, será que o espaço está amortizando o potencial disruptivo, crítico do trabalho? Será que essa curadoria tem força de potencializar essas experiências ou elas enfraquecem quando entram nesse lugar? Não tem resposta para isso, eu fico pensando sobre. Se esses espaços estão cada vez mais flexíveis, tem que entender se essa flexibilidade está mais próxima de uma amortização da experiência crítica do trabalho ou se mantém viva a força da experiência. Muitas vezes é isso, essa "inclusão excludente", inclui-se aqui, "ok, é massa o espaço, aceita tipos de trabalhos, mesmo que seja de crítica institucional", mas no final das contas é um movimento perverso de captura.

Sou muito entusiasta dos espaços independentes, das experiências que eu já tive nesses espaços, não só no Brasil. Acho que há outra maneira dos corpos se implicarem nos processos, não sei nem explicar o que acontece, mas acontece de outra forma. Os

---

<sup>109</sup> “Como você vê a questão da curadoria autoral em exposições? Você já participou de algum embate direto com curadores ou instituição para defender um trabalho? Lembro que “Turvações Estratigráficas” teve dificuldades durante e após a exposição no MAR (Museu de Arte do Rio), você poderia comentar?”

<sup>110</sup> “Para você existe diferença entre a produção artística em espaços independentes e a destinada aos espaços formais de arte (grandes museus ou galerias)? Se sim, de que maneira isso ocorreria?”

encontros se dão por outras vias, menos burocratizadas, menos mediadas, menos desgastadas, com mais frescor (FIRMEZA, 2016).

**Ainda com** relação às possibilidades de atuação curatorial em colaboração com agentes distintos do campo da arte, trataremos do projeto Estudos de Recepção – arte contemporânea em espaços domésticos (2015), que mapearia residências nas cidades de Vitória e Vila Velha, Espírito Santo. **Em seu princípio, a concepção do trabalho seria influenciada pela vivência da Mestranda com projetos realizados pelos três primeiros entrevistados na cidade de Berlim de 2012 a 2013. A seguir, apresentaremos um relato sobre a criação do projeto, execução e desdobramentos.**

#### **IV.4 Estudos de Recepção – arte contemporânea em espaços domésticos (2013-2015)**

A ideia geral de Estudos de Recepção surgiria no segundo semestre de 2013, motivada pelo interesse em mapear espaços expositivos em Vitória, ES. Concebido pela autora deste trabalho e Gabriel Menotti – curador e professor do Departamento de Comunicação da UFES –, o projeto se iniciou como uma pesquisa e um bate papo com um grupo de artistas baseados nessa cidade.

Desde o início daquele ano, com o intuito de fortalecer a relação que possuíamos com artistas do Brasil e de outros países, passamos a criar projetos que pudessem funcionar como uma rede de intercâmbio e experimentações. Alguns dos projetos dependeriam de espaços com propostas mais flexíveis para acontecer. Um desses projetos, que por seu caráter mais experimental e inacabado – a ideia inicial era fazer uma exposição totalmente impressa *in loco*, com uma impressora que ficaria ligada no espaço expositivo imprimindo todos os trabalhos que fossem enviados para o *email* do projeto – encontraria dificuldades de ser realizado nas instituições culturais que conhecíamos. Também em março de 2013 receberíamos uma resposta negativa do projeto *Imagens, assombrações*<sup>111</sup>, que traria à Vitória o Cine Fantasma<sup>112</sup> – coletivo do Rio

---

<sup>111</sup> O projeto consistia em uma instalação composta por fotografias de arquivos de antigos cinemas do Espírito Santo e uma cabine individual com projeção de vídeos manipulados pelos visitantes. O edital contemplaria propostas artísticas no Casarão Cerqueira Lima, construção que havia sido recentemente restaurada pela Prefeitura Municipal de Vitória e que abrigaria durante um brevíssimo período algumas exposições de arte contempladas por editais de cultura municipais. *Imagens, assombrações* ficaria na lista de suplência.

<sup>112</sup> O Cine Fantasma (2013-) realizou diversas ações pelo Brasil – e também Alemanha – em busca de registros históricos de antigos cinemas e cineclubes. A proposta consistiria em uma performance/ videocolagem nos locais anteriormente ocupados por cinemas – hoje residências, academias, igrejas e outros – projetando na fachada dessas construções filmes, imagens de arquivo, fotografias amadoras e outros. Esse material posteriormente constituiria

de Janeiro idealizado por Paola Barreto. Diante desses empecilhos, investigaríamos alternativas para os projetos acontecerem, sobretudo motivados por experiências recentes que havíamos obtido em outros países. O contato com espaços informais e com propostas diferentes de circulação dos trabalhos de arte nos motivou à pesquisa sobre a possibilidade de utilizar espaços residenciais para a realização de exposições. Contudo, a primeira tentativa de criação do projeto receberia certa resistência pelo grupo de artistas contatado inicialmente. Ainda totalmente em desenvolvimento, queríamos abrir a concepção do projeto para que os artistas pudessem estabelecer as dinâmicas de exibição e recepção dos trabalhos coletivamente.

Em um encontro em outubro de 2013, expusemos nossas questões sobre o projeto: o interesse em levantar questões sobre a esfera do doméstico (dinâmicas, demandas), a relação das obras com a residência que as abrigaria, as especificidades do conceito (programação, visitação), entre outros. Após uma breve discussão, a ideia de apresentar os trabalhos em um ambiente com estrutura diferente dos espaços formais parece ter desanimado um pouco o grupo. Alguns já tinham participado de iniciativas semelhantes e não possuíam interesse em repetir o evento, outros não apresentaram interesse em conceber trabalhos para tal contexto específico.

Essa primeira reação seria determinante para o rumo que o projeto tomaria em seguida. Com as observações que os artistas fizeram sobre o projeto, nos propusemos a continuar a pesquisa, aprofundando as questões que provocaram estranhamento e dúvida. No início de 2014 a Secretaria Estadual de Cultura (Secult-ES) lançaria um edital de Curadoria em Artes Visuais<sup>113</sup>, que contemplaria jovens curadores e exposições localizadas no Espírito Santo. A partir da reflexão realizada após a primeira tentativa de organização da exposição, começamos a delinear o projeto que receberia o título provisório de “Trabalhos Domésticos”:

(...) é um projeto curatorial que visa criar novas relações com a arte e com seu espaço de experiência tanto para o público quanto para os artistas envolvidos. Nesse processo, as práticas, valores e questões específicas do mundo da arte são transportados para a esfera do doméstico, criando tensões entre os códigos próprios de cada um desses campos. [...]

As novas orientações artísticas que aparecem a partir da década de 1960, sobretudo no que diz respeito ao deslocamento das obras de artes para lugares fora dos museus e galerias, incitam o debate sobre um modelo diferente de participação do observador. É esse mapeamento de lugares possíveis que cria novas interpretações e

---

um acervo afetivo do cinema e da vizinhança que o abrigou. Mais informações podem ser encontradas no site: <http://cargocollective.com/cinefantasma/>.

<sup>113</sup> O Edital 11/2014 foi intitulado “Seleção de Projetos Culturais e Concessão de Prêmio para Bolsa em Artes Visuais – Ateliê e Curadoria”.



experimentações para o campo da arte, podendo permitir maiores aproximações entre arte e público. [...]

Mais do que simplesmente criar novos espaços físicos, a proposta serve para estimular discussões sobre novas formas de exposição e circulação da arte. O que a princípio pode parecer restritivo, por não se tratar de um lugar público, com funcionários à disposição em horário comercial, acaba por oferecer uma experiência íntima para cada convidado que entra na casa: o anfitrião se torna mediador de seu universo doméstico e aproxima o público das obras, com um discurso informal, caseiro. Encaramos aqui a hospitalidade como valor curatorial que potencializa o acesso, acreditando que a força do projeto reside na possibilidade de multiplicação de ações desse tipo, influenciando todo o sistema de produção em arte.<sup>114</sup>

Como tem se tornado comum em editais de cultura, o procedimento de participação consiste em preencher um formulário desenvolvido pela instituição patrocinadora e fornecer documentos que atestem as informações providas pelo proponente. É necessário conhecer um pouco desse sistema e atentar para as regras de preenchimento estabelecidas pelo edital específico, que podem ser eliminatórias. Para se entender a dimensão da especificidade na escrita de tais propostas, a Secretaria de Cultura costuma oferecer oficinas de capacitação para inscrição de projetos. Entre os principais itens a serem preenchidos estariam “Apresentação e objetivos do projeto”, “Justificativa”, “Detalhamento das atividades e cronograma” e “Público alvo”. Também seria necessário anexar as cartas de anuências dos locais onde se pretendia realizar as exposições. O caráter experimental do projeto – propor visitação pública em lugares privados – fez com que tivéssemos que pensar estratégias diversas já na inscrição.

Um dos critérios de avaliação e pontuação mais problemático para nós seria a acessibilidade ao projeto. Uma forma de lidar com isso seria propor que a documentação do projeto se desse *online*, via redes sociais, e por meio de uma publicação. Não havia como estimar um número certo de público, pois não sabíamos a dimensão que o projeto poderia tomar nos próximos meses (da inscrição à realização de fato da exposição transcorreram doze meses). De fato, de duas residências decidimos trabalhar com quatro locais em dinâmicas completamente distintas. Para fins de inscrição, assumimos o número de 700 pessoas, pensando exatamente além das visitas físicas, na interação do público com os *sites* que criaríamos (páginas no *Facebook*, *Instagram* e *Tumblr*) e a publicação.

O Edital 11/2014 agruparia, pela primeira vez, tanto os premiados no Bolsa Ateliê – como é conhecido o prêmio que seleciona artistas para desenvolverem seus projetos com colaboração

---

<sup>114</sup> Ver Anexo 1, p.117.

de um orientador e que culmina em uma exposição no Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio del Santo (MAES) – quanto a seleção de Curadoria Experimental. A iniciativa de agrupar os dois editais em um só teria por objetivo melhorar o acompanhamento desses projetos pelos gestores da Secretaria de Cultura. Por outro lado, essa decisão faria com que tivéssemos que participar de reuniões conjuntas com o grupo de artistas selecionados para o Bolsa Ateliê, acompanhando questões do desenvolvimento de cada trabalho.

Na primeira conversa, expomos as dificuldades que estávamos encontrando para cumprir uma determinação prevista em edital: a realização de duas exposições cuja duração seria de 45 dias cada uma. Tratando-se de eventos realizados em ambientes domésticos, essa resolução inviabilizaria completamente o projeto. Primeiramente, negociamos com a Secretaria de Cultura que o projeto acontecesse em três edições: duas residências familiares e uma residência artística, que envolveria um edital de seleção e uma ajuda de custo para os artistas selecionados. As três edições aconteceriam em um intervalo de 90 dias, mas teriam durações distintas que incluiriam o tempo de produção de cada evento. Contudo, no início de 2015 ocorreria um atraso no repasse das últimas parcelas do projeto e seríamos forçados a rever a programação geral do evento. A primeira solução seria solicitar um adiamento do prazo final do projeto, previsto para julho de 2015. Contudo, sem a autorização para prolongar a programação, chegamos a outra proposta: o projeto assumiria a configuração final de quatro exposições em residências e uma exposição final de documentação na OÁ Galeria – arte contemporânea (figs. 37 e 38), em Vitória. Apesar da problemática envolvida durante a concepção do projeto, receberíamos somente a visita de um gestor durante a realização das exposições.



Fig. 37: Vista da exposição na OÁ Galeria – arte contemporânea e fig. 38: Bate papo com os artistas e equipe envolvida no projeto, ambos em 2015.

Como ponto de partida para inscrição do projeto, elencamos seis artistas cujas produções possuíam interfaces com o tema da pesquisa e dois locais distintos: um apartamento e uma casa. A primeira intenção, descrita no projeto, seria realizar uma exposição coletiva com os artistas em um apartamento em Vitória e uma ocupação no formato de residência artística em uma casa no bairro Jacaraípe, município da Serra, localizado na Grande Vitória:

Com intuito de realizar duas exposições de média duração em Vitória e Jacaraípe, o projeto propõe a instalação de obras site-specific em residências com condições diferentes de habitação. O primeiro dos lugares pensados para a exposição é o apartamento do professor Erly Vieira Jr., localizado na Rua do Vintém, em Vitória. Trata-se de uma habitação ampla, tipicamente metropolitana, rodeada pelo burburinho do centro da cidade. Erly, que mora sozinho, possui uma vasta coleção de arte e de outros bens culturais pelos quais nutre bastante afeto. Essa configuração gera um contexto rico para o trabalho site-specific dos artistas, que precisarão de alguma forma se relacionar com o “acervo” acumulado pelo seu anfitrião. O segundo é a casa de praia da fotógrafa Ignez Capovilla, localizada em Jacaraípe, distrito da Serra. Esse lugar nos oferece outra lógica de domesticidade, baseada na ocupação sazonal, bem como outra configuração territorial, autoconstruída, contando com elementos como quintal e piscina. Esses atributos se unem para dar aos artistas possibilidades de trabalho bastante diversas da primeira situação<sup>115</sup>.

Do grupo original de seis artistas, restaria somente um. Foi a partir de uma reflexão mais aprofundada sobre os objetivos do projeto que resolvemos convidar outros três artistas que já estivessem desenvolvendo trabalhos que se relacionassem com a questão do doméstico. Passamos a conversar individualmente com cada um deles, apresentando o projeto e levantando questões sobre execução, duração e ajuda de custo. A escolha de lugares também passaria por esse filtro. Por indicações chegamos aos nomes de três dos quatro anfitriões selecionados – o quarto seria o próprio Menotti – que por coincidência ou não, seriam todos professores envolvidos de alguma maneira com o campo da arte. Assim formaríamos os pares anfitriões/artistas: Yiftah e Elaine Peled receberiam Raquel Garbelotti, Erly Vieira Jr. e Waldir Segundo receberiam Elton Pinheiro, Gabriel Menotti receberia Mariana Antônio e Rosindo Torres receberia Julio Tigre. Substituímos a ideia de trabalhar com uma residência artística por uma exposição de documentação, que tentaria dar conta de apresentar o projeto como um todo, além de promover encontros com os participantes do projeto.

A primeira exposição aconteceria na residência de Yiftah e Elaine, casal de professores universitários que vive em um apartamento no bairro Praia do Canto com a filha mais nova. A casa é repleta de obras produzidas pelo próprio Yiftah, desmembradas de instalações que o artista produziu para exposições, e também de outros artistas. Como a família costuma receber

---

<sup>115</sup> Ver Anexo 1, p. 117.

alunos e amigos, a disposição dos (poucos) móveis e objetos na sala é bastante convidativa: há vários lugares para sentar e circular. O casal havia vivido experiência semelhante ao projeto em Florianópolis, cidade que viveram antes de mudar para Vitória. No Sul criaram a plataforma Contemporão, espaço para exposições, performances e debates em sua própria casa. Lá também receberiam grupos de visitantes distintos, sobretudo alunos da Universidade. A artista convidada seria Raquel Garbelotti (fig.39), cujo trabalho *(303(1202))* (2015) seria uma maquete em acrílico branco de sua própria casa. A visitação nessa residência se daria à noite, de 19h às 21h, em grupos de até 15 pessoas. A noite de abertura receberia cerca de 45 pessoas (fig.40).



Fig. 39: Bate papo na residência com os anfitriões e a artista (2015) e fig. 40: Abertura da exposição na residência de Elaine e Yiftah Peled, com a obra de Raquel Garbelotti em primeiro plano (2015).

A segunda exposição se daria na residência de Erly Vieira Jr e Waldir Segundo, um apartamento no Centro de Vitória. Convidamos inicialmente a artista Mariana Antônio para produzir um trabalho nessa casa. Em uma visita com a participação da artista e anfitriões, Mariana revelaria um interesse em trabalhar em uma residência com menos objetos – a sala de Erly e Waldir é uma exposição em constante mutação de seus vinis, CDs, DVDs e diversas obras de arte. Essa nova perspectiva nos levou a outro nome, Elton Pinheiro, artista cuja pesquisa caminha entre os campos da música, literatura e artes visuais.



Figs. 41 e 42: Abertura da exposição na residência de Erly Vieira Jr. e Waldir Segundo (2015).

Pinheiro produziria um álbum caseiro com oito faixas (*Sons*, 2015), gravando sons de sua residência e entorno, além de instrumentos e voz. As composições seriam reproduzidas em um aparelho de som na sala, somando-se aos sons do ambiente. As visitas aconteceriam de dia, de 11 às 12h, salvo a abertura que ocorreria à noite (fig.41 e fig. 42) e teria uma recepção realizada no térreo do condomínio

A terceira residência seria a de Gabriel Menotti, recém reformada, em Jardim da Penha. Enquanto chegavam móveis e trabalhos do próprio anfitrião, o início da história dessa residência seria marcado por outra: o trabalho da artista Mariana Antônio partiria de sua própria casa. Há alguns anos fotografando as transformações vividas em seu lar, do crescimento das plantas ao arranjo dos móveis, a artista registraria detalhes do seu dia-a-dia. A narrativa se transformaria em ímãs cujo formato quadrado remeteria ao aplicativo *Instagram*, e que posteriormente seriam dispostos cobrindo toda lateral da geladeira da casa anfitriã (fig. 43 e fig. 44).



Figs. 43 e 44: Abertura da exposição na residência de Gabriel Menotti com trabalho de Mariana Antônio ao fundo (2015).



Por fim, enquanto as experiências anteriores se deram em apartamentos, a última exposição seria na única casa do projeto, em Vila Velha. Na família de Rosindo Torres, artista plástico e professor universitário, desde sua infância, a morada passaria por uma reforma que a transformaria por completo. Em pleno processo de (re)construção, com fiações e tubulações aparentes, a residência receberia a instalação luminosa de Julio Tigre (*Ritornello: só sombras*, 2015). Um dos poucos vestígios da presença do último morador – irmão de Rosindo que viria a falecer na própria casa – seria uma coleção de baralhos de diferentes tipos. Com esse material em mãos, Tigre conceberia o funcionamento de um mecanismo pendular (fig. 45) que, preso a um suporte no teto, projetaria as sombras dos castelos de baralhos nas paredes. A visita nessa residência aconteceria sobretudo à noite (fig. 46), por necessidade de pouca luz nos ambientes que a obra estaria instalada.



Fig. 45: Instalação do artista Julio Tigre (2015) e fig. 46: abertura da exposição na casa de Rosindo Torres (2015).

Nos três primeiros projetos mencionados parece haver um deslocamento da morada do artista para a morada anfitriã. Como em um exercício de “conter e estar contido” em *(303(1202))* Raquel Garbelotti propõe observar as divisões que constituem os usos e fluxos de sua casa pela visão de topo. A eliminação de detalhes de revestimentos, portas, janelas, mobília e outras distrações pode levar o observador a focar na dimensão física do doméstico. Quanto à dimensão afetiva, ficavam as perguntas: como a artista ocupa aquele espaço? Com quem ou com o quê divide aqueles cômodos? Sobretudo quando inserida na sala de estar em questão, repleta de objetos, a maquete parece evocar outras noções de vivência (o branco, asséptico, em escala, nos afasta de uma “realidade de ocupação”, mas nos faria refletir sobre a padronização dos espaços arquitetônicos e das *máquinas de morar* propostas pelo modernismo).

Já em *Sons* (2015), Elton Pinheiro partiria da gravação de ruídos de seu cotidiano, em sua própria residência e nos arredores, para trabalhar a matéria do álbum apresentado no contexto

da casa de Erly e Waldir. Misturando referências como a banda francesa Air aos ruídos captados da chuva, dos latidos de seu cão e dos vários instrumentos que toca e experimenta (em uma das faixas, Pinheiro toca garrafas cheias d'água, em outras, mistura sintetizadores com piano, violão e vocais), a atmosfera sonora cotidiana do artista é conectada aos sons do ambiente que a recebe. No aparelho de som da sala de Erly e Waldir, junto aos sons daquele ambiente, o trabalho conviveria com os inúmeros objetos que preenchem a sala e seus ruídos cotidianos.

A terceira possibilidade de deslocamento seria com Mariana Antônio, que desenvolve há alguns anos o trabalho em que fotografa as transformações de seu ambiente doméstico. Como em um exercício de catalogação do dia-a-dia, a artista atenta aos mínimos detalhes desse universo, registrando suas percepções pessoais sobre o habitar. As fotografias revelam essas nuances: a movimentação e troca da mobília, o rearranjo dos objetos de decoração, as visitas que receberia em sua casa, o crescimento e transformação das plantas de seu jardim, o avançar de sua gravidez. A ideia de transformar as cenas caseiras em ímãs partiu primeiramente dos álbuns de família que ficavam guardados. Para poder ver com mais frequência aquelas fotografias, a artista presentearia a família com imagens coladas em uma superfície magnética que poderia ser colocada na porta da geladeira, tornando visíveis as histórias de família antes guardadas em álbuns.

Em um movimento um tanto contrário, o trabalho de Julio Tigre seria o único que investiria em um espaço ainda a ser preenchido. Partindo de histórias relatadas pelo anfitrião durante o processo da produção da exposição, Tigre desenvolveria um mecanismo que acionado precariamente à fiação elétrica aparente, projetaria sombras e um ruído sutil nos quartos no andar superior, “preenchendo” boa parte daquele pavimento. Nesse contexto, promovendo um resgate da memória afetiva da família do anfitrião, a instalação habitaria a casa a partir de fragmentos de memória oferecidos por ele e cartas de baralho que formariam castelos e sombras.

É importante observar que o trabalho curatorial de Estudos de Recepção consistiria sobretudo no casamento entre a história dos anfitriões e suas casas com a produção do artista convidado. Essa aproximação aconteceria de fato após inúmeros encontros e negociações, cujo efeito esperado seria aprofundar ou criar relações afetivas entre os participantes (artistas, anfitriões, público). Em paralelo, cada residência também abrigaria durante a programação um bate-papo

entre os artistas, anfitriões, curadores e visitantes. Os anfitriões possuíam papel muito importante na dinâmica de visitação das casas. Fazendo às vezes do mediador e do curador; eram quem recebiam e conduziam as conversas com o público, revelando as sutilezas das escolhas presentes em cada residência. Sobretudo nas três primeiras edições, as propostas artísticas se integraram aos ambientes de tal forma que por vezes o público não pôde perceber a intervenção; muitas vezes coube ao anfitrião construir a ponte que conectaria os objetos residentes aos objetos visitantes.

Além do trabalho curatorial pensar nas estratégias de realização – principalmente ao lidar com contingências, atrasos, entre outros –, o projeto vislumbraria a possibilidade de colaboração entre organizadores, artistas, anfitriões e equipe envolvida. A experiência estética seria construída com a criação de um evento em que todos os participantes desempenhariam papel crucial em sua elaboração: do discurso, das regras, do percurso. Não seria substituir os tradicionais papéis de mediação institucional por outros, mas ao contrário, reconhecê-los de forma a tensioná-los, permitindo que tais “funções” fossem sobrepostas e alargadas, e que cada um pudesse também criar suas contribuições para a narrativa. Assim, compreendemos que os artistas e anfitriões foram curadores dos eventos do projeto (abertura, bate-papos e encontros) determinando o formato, as regras de participação, e no caso dos bate-papos, no conteúdo de cada dia.

Outro ponto que nos parece importante ressaltar, quando da concepção da publicação (fig. 47 e fig. 48), seria a proposta de escrever os textos antes da realização das exposições. Para imergir no universo de cada artista, realizamos diversos encontros e observamos os trabalhos se transformarem conforme as conversas avançavam. Sem saber ao certo qual proposta seria concretizada de fato, acabamos por receber os trabalhos finalmente junto ao público. Um dos desdobramentos do projeto seria a produção de uma pequena publicação<sup>116</sup> a ser distribuída em cada casa participante. Composta por cinco fascículos, quatro para cada casa e um de apresentação – seria realizada em parceria com o designer Paulo Prot. Nela constariam textos desenvolvidos antes da abertura do projeto, um sobre a casa/anfitrião e outro sobre a proposta artística a ser desenvolvida.

---

<sup>116</sup> Ver Anexo II, p.124.





Fig. 47: Vista dos quatro livretos correspondentes a cada casa do projeto e fig. 48: livretos completos com a caixa (2015), ver Anexo II com os cinco livretos do projeto.

Escolhemos trabalhar com elementos gráficos que remeteriam ao desenho técnico arquitetônico: uma espécie de malha milimetrada viraria textura para as contracapas e a representação das plantas baixas dos ambientes onde o projeto ocorreria seriam as capas de cada livreto (a saber, as salas de Yiftah e Elaine, e Erly e Waldir, a cozinha de Menotti e os quartos de Rosindo Torres). Ao final do projeto, os visitantes completariam a coleção recebendo o livreto de apresentação e uma cinta que uniria todos os fascículos. A publicação seria distribuída posteriormente ampliando o alcance do projeto previsto em edital.

Como na premissa do *artista-etc*<sup>117</sup> de Basbaum, que atuaria em diversas frentes em sua prática artística, a curadoria se apresentaria como uma dessas possibilidades de ação. Situando o projeto no âmbito de uma curadoria autoral, o que se propõe de fato é que a relação entre curadores e artistas seja criada com base em contribuições que moldam o projeto até seu estágio final. Nesse sentido, a força do projeto não está somente na utilização de espaços domésticos para exposições de trabalhos de arte, já idealizada em projetos como em *Chambres D'amis* de Jan Hoet e outros, mas em seu efeito questionador das determinações institucionais sobre os trabalhos e os artistas, na possibilidade de criar alternativas de idealização de trabalhos de arte e na colaboração entre figuras diversas desse sistema. Tal proposta parece importante em um momento em que a cidade de Vitória passa por dificuldades na gestão de seus espaços culturais, subordinados ao Estado e à Prefeitura Municipal. Há, sobretudo, uma insatisfação crescente dos artistas e produtores culturais em relação à maneira como os editais de seleção de ocupação desses espaços acontecem, sem a devida transparência e clareza de critérios. Nesse sentido, o projeto poderia influenciar uma mobilização em favor da ocupação de espaços outros pela

<sup>117</sup> Aqui fazemos referência ao texto “I love etc-artists”, publicado originalmente como parte do projeto *The next Documenta should be curated by an artist*, organizado pelo curador Jens Hoffmann inicialmente como um portal ([www.e-flux.com](http://www.e-flux.com)), e posteriormente transformado em livro pela Revolver Books (Frankfurt, 2004).

cidade e paralelamente **provocar** uma reflexão sobre os modelos de gestão desses lugares. Além disso, seria uma oportunidade, para os artistas participantes, de testar ideias em lugares completamente distintos, arriscando propostas que talvez não coubessem em espaços como o cubo branco.

Mais do que simplesmente realizar exposições temporárias em residências, o projeto também problematizaria as relações envolvidas na apresentação de trabalhos de arte, suas condições de recepção e agenciamento. Fora do contexto ideal de galerias supostamente neutras, as obras apresentadas seriam contaminadas diretamente com os objetos e situações ao seu redor. De fato, essa contaminação aconteceria em via de mão dupla, já que a rotina de cada casa também se veria alterada pela presença dos trabalhos e de visitantes. Nesse sentido, Estudos de Recepção ambicionava também trazer à tona questões sobre a produção *site-specific* de obras de arte, potencializando a esfera doméstica como possível receptora e produtora de trabalhos.

## V. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os museus, espaços originalmente voltados para a contemplação das Belas Artes e formação de acervos históricos, hoje movimentam outras questões e servem também a diferentes propósitos. Como dispositivos de produção de conhecimento, tais instituições operam também como espaços de formação, promovendo cursos e debates, editando publicações e outros, além de se configurarem, em muitos casos, como espaços de consumo e entretenimento.

Dessa forma, a figura do curador aparece nesse panorama primeiro como conservador, zelando pela manutenção de “obras primas”, adquirindo as peças consideradas mais relevantes para o conjunto de uma história da arte a ser registrada e recontada no futuro. Posteriormente, o curador contemporâneo parece assumir o lugar do crítico de arte, assim como sugere a atuação de Frederico de Moraes na Nova Crítica, mencionada no Capítulo 1, ao produzir projetos espaciais (exposições e instalações) como comentário crítico.

Contudo, com essa pesquisa, pudemos identificar outras frentes de atuação curatorial, como aquela do curador independente – herança das atitudes de Harald Szeemann, intimamente ligado à noção de curadoria autoral – e também do artista-curador. Nenhuma dessas tendências propõe um sentido estanque à prática curatorial, pelo contrário, parecem se sobrepor e se deslocar conforme a necessidade de cada exposição, grupo de artistas e prática artística.

O que parece interessante nesse sistema de relações é a emergência – ou o retorno, se considerarmos a forte atuação de espaços autônomos nas décadas de 1970 e 1980 no Brasil – de plataformas dedicadas a jovens artistas, espaços de experimentação autogeridos que assumem diversos formatos, problematizando sobretudo o mercado de arte, mas mantendo viva a discussão sobre o lugar da arte contemporânea e a produção do pensamento artístico. Se hoje é possível pensar que as grandes instituições tomaram conta de muitas iniciativas antes experimentais e de vanguarda, alguns desses espaços ainda resistem como lugares de debate e autorreflexão. A grande guinada, talvez, seja a parceria que os espaços ditos independentes têm feito com outros organismos e campanhas de financiamento coletivo, de maneira a se manterem vivos, porém sem perder sua potência crítica. Essas parcerias parecem também influenciar o próprio funcionamento de instituições mais formais, que têm incorporado algumas de suas práticas.

No primeiro capítulo, quando falamos da formação das primeiras coleções de arte e da emergência da figura do curador, mencionamos também acontecimentos paralelos à criação desses primeiros espaços de arte. Desde de seu início, essa formação parece estar intimamente ligada à construção de uma História oficial e a um circuito comercial que tornaria possível a visibilidade de artistas e seus *marchands*. Os deslocamentos propostos por Aby Warburg e André Malraux já anunciariam a importância que as instituições culturais assumiriam nas próximas décadas.

Outra questão seria a ideia de que há uma necessidade de se proteger os objetos de arte da corrosão do tempo e do esquecimento, afirmação que ecoaria até os dias de hoje. Essa romantização e “sacralização” do objeto de arte está ligada à construção ideológica provocada pelo espaço de arte moderno, que ao se livrar das interferências dos adornos em sua arquitetura, chegaria a um modelo ideal, imperturbável e neutro, adaptável aos mais diversos trabalhos de arte. Dessa maneira, como questionou o artista Daniel Buren diversas vezes, parece ser um problema o fato de que alguns trabalhos já sejam concebidos levando em consideração sua apresentação em museus e galerias, embora tratando-os ainda como espaços neutros. Seria nessa linha de pensamento que artistas como Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Cildo Meireles e tantos outros mencionados nessa pesquisa problematizariam a conformação do cubo branco moderno e suas implicações.

Em um segundo momento, quando apresentamos a possibilidade de enxergar a prática curatorial contemporânea sob o viés da curadoria autoral, trouxemos as definições do que seria uma atuação dita independente ou institucional e suas possíveis reverberações na constituição de exposições, sabendo, claro, que essas acepções fogem de regras rígidas e podem a qualquer momento se sobrepor. Os curadores que atuam de forma mais independente normalmente estão envolvidos em outras frentes de trabalho, são artistas, professores, pesquisadores, e trazem para a prática curatorial um pouco do universo em que estão inseridos. Nesse capítulo, também tivemos a intenção de diferenciar a prática denominada “curadoria autoral” da ideia de um “curador-artista”. Enquanto não há problema *a priori* em haver um posicionamento autoral em relação às exposições de arte (contanto que os artistas envolvidos estejam de acordo com as decisões tomadas no projeto expositivo), a segunda definição parece compreender a exposição de arte como obra, se valendo dos trabalhos de arte selecionados para criar uma instalação de sua autoria. Essa última definição seria o oposto de uma visão colaborativa entre artistas e

curadores, que propusemos no último capítulo. No caso de grandes exposições temáticas, a exemplo das Bienais de Arte, é visível que a dificuldade de produção de um evento de tal porte possa levar a decisões pouco colaborativas entre seus organizadores, curadores e artistas participantes. Isso parece acontecer sobretudo em exposições coletivas temporárias cujos trabalhos escolhidos não foram produzidos especificamente para a ocasião. É importante, contudo, que haja sempre um diálogo entre as partes, explicitando para os artistas envolvidos o eixo conceitual em que os trabalhos serão articulados; e atentar para a possível transformação desses eventos em espetáculos que pouco discutem e movimentam questões sobre o lugar da arte na sociedade. É preciso também que haja um cuidado ao apresentar trabalhos advindos de contextos culturais distintos, com o risco de ocorrerem questões problemáticas como expomos com as exposições *Magiciens de la Terre* e 24ª Bienal de São Paulo. Também nesse capítulo, falamos sobre exposições que acontecem em residências, um interesse que parece deslocar para a esfera do doméstico questões sobre exibição, recepção e circulação dos trabalhos de arte. Ali, são justamente as contaminações provenientes dos espaços habitados e suas histórias que se julgam interessantes para os trabalhos de arte acontecerem, em franca oposição à neutralidade do cubo branco. Contudo, ainda que literalmente fora de museus e galerias, em alguns casos, as exposições em residências mimetizam algumas operações comuns àqueles espaços.

O câmbio de um personagem anônimo – o curador tradicional em exposições permanentes – para uma figura conhecida, cujo nome aparece em destaque nos cartazes de divulgação das exposições, parece ser sintomático da importância que os curadores vêm recebendo nas últimas décadas. Contudo, como pretendemos demonstrar com o último capítulo, é possível reconhecer outras forças atuantes nesse sistema. Nesse sentido, tratamos da possibilidade do artista atuar como curador e as particularidades desse tipo de ação. Também no terceiro capítulo realizamos quatro entrevistas com artistas de diversas partes do mundo, que, ao comentarem suas práticas artísticas e curatoriais revelariam as negociações necessárias para continuarem produzindo em sistemas mais independentes. Como desdobramento desta pesquisa, temos por objetivo que essas entrevistas tomem a forma de uma publicação, apresentando a discussão na íntegra. Também falamos nesse último momento sobre o projeto Estudos de Recepção– arte contemporânea em espaços domésticos, que realizado durante o processo de escrita da dissertação pôde trazer uma experiência prática à pesquisa.

Assim, qual seria ainda a contribuição da curadoria no cenário da arte contemporânea? O curador continua sendo uma figura importante desse sistema, pelas articulações que tem provocado, ao menos no que podemos considerar bons exemplos de exposições (as que de fato provocam reflexões sobre um determinado cenário de produção em arte). Mas há também a emergência de uma atuação mais próxima aos artistas do que às instituições, de certa forma ainda atuando como mediador entre essas duas instâncias, mas buscando um alinhamento colaborativo, questionador, construtivo. Essa possibilidade talvez seja a saída para o impasse entre a hierarquização do curador em relação ao artista, como comenta Olu Oguibe (p.17, 2004):

Os artistas podem possuir a chave para desativar o fardo e o ônus curatorial que afligem neste momento a arte contemporânea. Indubitavelmente, uma vez que os artistas sejam capazes de desafiar as tendências curatoriais predominantes e, o mais importante, reafirmar sua independência e seu senso de iniciativa, um novo vigor e exuberância irão emergir na prática da curadoria e na arte contemporânea como um todo.

Pode acontecer também de curadores independentes serem capturados pela instância mais institucional, como comentou Katerina Kokkinos-Kennedy (2014) em entrevista no capítulo 3, sobre Hans Ulrich Obrist, o que acabaria amortizando propostas mais experimentais e questionadoras. Segundo Hans Haacke (1999), o fato do campo da arte ser interpretado muitas vezes como algo ligado a um *campo espiritual e romântico* pode ocultar as reais motivações por trás dos investimentos empregados em grandes museus e coleções. Como parte de uma *indústria da consciência*, que produz conhecimento e determina sobre o que merece ou não destaque, essas instituições têm, como alerta o autor, moldado o gosto de colecionadores, criado a importância da visita ao museu como parte de um projeto educativo maior, e sobretudo, influenciado uma certa produção artística ao redor dos quesitos que julgam relevantes. Haacke propõe refletir que a posição de um diretor de museu em nada diferiria de um diretor executivo de uma grande corporação, atendendo às demandas de mercado, preocupado com lucros e dividendos. Por isso, continua, a divisão de atuação do cargo de diretor geral em diretor executivo e diretor artístico tentaria dar conta de um “conflito de interesses” na gestão desses espaços e denunciaria o controle que as instituições almejam possuir sobre os discursos construídos em suas dependências.

Atualmente, os editais de cultura e as agências de fomento têm assumido um papel que supostamente conforma o trabalho de arte como um produto dentre outros da mencionada indústria cultural. É preciso discutir essas determinações e observar até que ponto os trabalhos de arte estariam sendo condicionados, mais uma vez, à existência desses mecanismos, como comenta Haacke (p.233, 1999, tradução nossa):

Com um golpe o termo [*indústria cultural*] atravessa as nuvens românticas que envolvem as noções enganosas e míticas amplamente mantidas sobre a produção, distribuição e consumo de arte. Artistas tanto quanto galerias, museus e jornalistas, sem excluir historiadores de arte, hesitam discutir o aspecto industrial de suas atividades.<sup>118</sup>

Isto também está relacionado às ações “extra-exposições” desenvolvidas por museus e centros culturais, como o setor educativo. Hoje, as exposições costumam vir acompanhadas de vários outros eventos, e o papel do curador se daria, como comenta Terry Smith, no campo de uma *paracuradoria*: “o termo (...) mira em reconhecer, mas também colocar em seu devido lugar, atividades que se situam fora da ideia de uma curadoria ligada a produzir exposições” (2012, p.228, tradução nossa)<sup>119</sup>. Há a descentralização da exposição como fim para os trabalhos de arte, e têm-se pensado em outras maneiras de os trabalhos circularem e acontecerem, como publicações, seminários, residências artísticas e outros. A atuação curatorial, portanto, não está restrita à seleção de trabalho e montagem de exposições.

Por fim, a pesquisa propõe pensar em alternativas para o debate sobre a curadoria contemporânea. Observamos que muitos artistas têm de fato compreendido a exposição como questão para seus trabalhos, incorporando elementos antes prescritos à esfera de uma prática curatorial mais tradicional. Tais elementos seriam absorvidos e transformados em propostas artísticas cujas motivações tendem a ampliar as noções habituais de arranjos expositivos, incorporando também questões políticas e ideológicas que perpassam o sistema e o mercado de arte. A opção por espaços autônomos, que atrairia artistas interessados em processos colaborativos e transdisciplinares, despontaria como alternativa às propostas mais ortodoxas – mesmo que hoje já caibam em espaços ditos formais características de “laboratório”, absorvidas pelo sistema da arte como nas exposições regidas pelo conceito da Estética Relacional. Ainda que haja tal assimilação e apropriação de conceitos, a afirmação do artista no circuito da arte é crucial para que haja espaço para diversos pensamentos emergirem e negociarem entre si.

O trânsito que se coloca na premissa do Artista-Etc, como conceitua Basbaum (2005), parece demonstrar como a atuação do artista não se limita a uma determinada linguagem ou fazer

---

<sup>118</sup> “With one stroke that term cuts through the romantic clouds that envelop the often misleading and mythical notions widely held about the production, distribution and consumption of art. Artists as much as galleries, museums and journalists, not excluding art historians, hesitate to discuss the industrial aspect of their activities” (HAACKE, p. 233, 1999).

<sup>119</sup> “The term ‘paracuratorial’... yet if we look closely at the intention of the coiner of the term, curator Jens Hoffmann, it is clear that he aims to acknowledge, but also put into their proper place, activities that sit outside the idea of the curating as tied to exhibition making” (SMITH, 2012, p.228).

estético, pelo contrário. Essa proposição também permite pensar que outros agentes do sistema da arte (o *curador-etc*, o *crítico-etc*) possam contribuir criando exposições autorais (Harald Szeemann, Lucy Lippard), com reflexões críticas na forma de obras de arte (Frederico Moraes) ou colaborações na forma de exposições (Walter Zanini, Hans Obrist e outros), como apresentamos anteriormente. Há a questão do posicionamento, como defende Paulo Herkenhoff<sup>120</sup>, mas há também o interesse de algumas figuras, como Claire Bishop, de que a confusão entre tais termos seja mantida.<sup>121</sup>

Talvez seja de fato importante insistir na “flexibilidade” de atuações na prática curatorial, como uma tentativa de escapar ao modelo institucional dominante que insiste em colocar termos, criar funções e enquadramentos estanques para a prática artística (aprendendo com a arte contemporânea que inspira tendências ao invés de estilos). É notável que esses deslocamentos têm gerado debates sobre a própria prática curatorial e suas reverberações sobre o relacionamento entre instituições e artistas, e os trabalhos de arte. Como apontam as entrevistas apresentadas no terceiro capítulo, a atuação do artista-curador e até mesmo a do curador-autor tem se voltado para os espaços mais independentes justamente pelas possibilidades de testar formatos e linguagens mais experimentais.

**Contudo, vale ressaltar** que uma exposição curada por um artista não o exime – se inserido em uma instituição, por exemplo – de desempenhar um papel de produtor de um evento, tampouco o previne de que seu ato criador possa subjugar os trabalhos de demais artistas sob seu olhar particular, causando interpretações equivocadas. O que propomos aqui é que, diante de um panorama geral da prática curatorial contemporânea, seja possível identificar o papel de cada uma das figuras atuantes do sistema da arte – como as grandes instituições, os espaços autônomos, artistas e curadores – e realizar propostas em que os artistas e demais personagens estejam atentos às implicações e discursos de suas práticas. Em espaços formais ou mais independentes, o trabalho de arte, como nos lembra Hans Haacke em diversas de suas propostas, não perde sua potência crítica ao estar inserido nos lugares que considera problemáticos, contanto que as negociações, antagonismos e relações de poder não se ocultem, ao contrário, se façam visíveis e acessíveis a seus públicos.

---

<sup>120</sup> Cf. p.68

<sup>121</sup> Cf. p.50



## VI. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARKER, Emma. *Contemporary Cultures of Display*. New Haven & New York: Yale University Press, 1999.

BASBAUM, Ricardo. *O artista como curador*, 2001. In: *Crítica de arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. FERREIRA, Glória [org.]. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

\_\_\_\_\_, Ricardo. *Amo os artistas-etc*. In: *Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais*. MOURA, Rodrigo [org.]. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005. Disponível em: <[https://rbtxt.files.wordpress.com/2009/09/artista\\_etc.pdf](https://rbtxt.files.wordpress.com/2009/09/artista_etc.pdf)>. Acesso em 11 de janeiro de 2016.

\_\_\_\_\_, Ricardo. *Perspectivas para o museu no século XXI*. In: *Museum Art Today - Museu Arte Hoje*. Grossmann, Martin & Mariotti, Gilberto [orgs.]. São Paulo: Hedra, 2011. (Coleção Fórum Permanente) [p. 185-192].

BENEDETTI, Lorenzo. *Seth Siegelaub*. London: Cura Magazine nº10, 2012. Disponível em: <<http://www.curamagazine.com/?p=9267>>. Acesso em 02 outubro de 2013.

BISHOP, Claire. *Antagonism and Relational Aesthetics*. October Magazine e MIT Press, n 110, 2004, pp. 51–79. Disponível em: <<http://www.teamgal.com/production/1701/SS04October.pdf>>. Acesso em 20 de novembro de 2014.

\_\_\_\_\_, Claire. *Installation Art: A Critical History*. London: Tate Publishing, 2005.

\_\_\_\_\_, Claire. *What is a Curator? Shifting Practice, Shifting Roles: Artists' Installations and the Museum*. Tate Modern, 2007. Disponível em: <<http://idea.ro/revista/?q=en/node/41&articol=468>>. Acesso em 20 de novembro de 2014.

\_\_\_\_\_, Claire. *Radical Museology – or, ‘What’s contemporary’ in Museums of Contemporary Art*. Cologne: Walther König, 2014.

BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique Relationelle*. Paris: Les Presses du Réel, 1998.

BRUN, Adrian. Entrevista oral concedida à Clara Sampaio Cunha. Berlim, 15 de agosto de 2014.

BUCHLOCH, Benjamin. *The Whole Earth Show*. Art in America, vol. 77, no. 5, maio de 1989. [p.150-159, p. 211, p. 213]. Disponível em: <<https://www.msu.edu/course/ha/491/buchlohwholeearth.pdf>>. Acesso em 25 de novembro de 2015.

BUCHMAN, Sabeth. *Curating with/in the system*. Revista online OnCurating, nº 26, 2015. Disponível em: <<http://www.on-curating.org/index.php/issue-26-reader/curating-within-the-system.html#.VmIRsnarTIV>>. Acesso em 16 de novembro de 2015.

BUREN, Daniel. *The Function of Architecture* (1975). In: GREENBERG, R.; FERGUSON, B.; NAIRNE, S. [eds.]. *Thinking about exhibitions*. London & New York: Routledge, 1996. [p.223]

\_\_\_\_\_, Daniel. *The Function of the Studio*. In: October, Cambridge, Fall 1979, n° 10, p. 51-58. Disponível em: <[http://bortolamigallery.com/site/wp-content/uploads/2014/09/buren\\_studio.pdf?a13e11](http://bortolamigallery.com/site/wp-content/uploads/2014/09/buren_studio.pdf?a13e11)>. Acesso em: 22 de setembro de 2014.

\_\_\_\_\_, Daniel. *The Function of the Museum*. In: Museum by artists. BRONSON, GALE [orgs.] Toronto: Art Metropole, 1983. Disponível em: <[http://vivi.akbild.ac.at/Video\\_und\\_Videoinstallation/Archiv\\_files/Buren\\_Museum.pdf](http://vivi.akbild.ac.at/Video_und_Videoinstallation/Archiv_files/Buren_Museum.pdf)>. Acesso em 22 de setembro de 2014.

\_\_\_\_\_, Daniel. *Where are the artists? – Exhibitions of an exhibition*. In: The Next Documenta Should be curated by an artist/EFLUX, 2003. Disponível em: <[http://www.e-flux.com/projects/next\\_doc/d\\_buren\\_printable.html](http://www.e-flux.com/projects/next_doc/d_buren_printable.html)>. Acesso em 23 de novembro de 2015.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CELANT, Germano. *A Visual Machine*. Publicado originalmente em documenta 7, vol. 2, Kassel, 1982, pp. xiii-xvii. In: GREENBERG, R.; FERGUSON, B.; NAIRNE, S. [eds.]. *Thinking about exhibitions*. London & New York: Routledge, 1996.

CHAN, Carson. *Measures of an exhibition. Space not art is the curator's primary material*. In: Fillip Magazine, n 13, 2011. Disponível em: <<http://fillip.ca/content/measures-of-an-exhibition>>. Acesso em 18 de março de 2015.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada Editores: Madri, 2009.

FIRMEZA, Yuri. Entrevista oral concedida à Clara Sampaio Cunha via Skype, 11 de janeiro de 2016.

FOWLE, Kate. *ICI Perspectives in Curating*. In: SMITH, Terry. *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International, 2012. [pp.11-12].

FRASER, Andrea. *Da crítica às instituições a uma instituição da crítica*. In: Concinnitas Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, Ano 9, Vol. 2, no 13, dezembro de 2008. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/>>. Acesso em: 21 de setembro de 2014.

FRIED, Michael. *Art and objecthood* (1967). In: Art and Objecthood: Essays and Reviews. The University of Chicago Press: Estados Unidos, 1998. Disponível em: <<http://www.scaruffi.com/art/fried.pdf>>. Acesso em 02 de janeiro de 2015.

GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy [eds.]. *Thinking about exhibitions*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1996.

HAACKKE, Hans. *Museums, Managers of Consciousness* (1983). In: MCSHINE, Kynaston. *The Museum as Muse – Artists Reflect*. New York: The Museum of Modern Art, 1999. [pp. 233-238]

HANTELMANN, Dorothea von. *Response 1 – The Artist and the Curator*. In: HOFFMANN, Jens [ed.]. *The exhibitionist: journal of exhibition making*, junho de 2011. Disponível em: <<http://the-exhibitionist.com/wp-content/uploads/2013/09/The-Exhibitionist-issue-4.pdf>>. Acesso em 04 de janeiro de 2016.

HEINICH, Nathalie e POLLAK, Michael. *From museum curator to exhibition auteur – inventing a singular position*. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy [eds.]. *Thinking about exhibitions*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1996. [pp.166-177]

HERKENHOFF, Paulo. *Entrevista à Maria Helena Carvalhaes*. Revista Trópico, abril de 2008a. Disponível em <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2972,1.shl>>. Acesso em 25 de novembro de 2015.

HERKENHOFF, Paulo. *Bienal de 1998 – princípios e processos*. Revista Trópico, abril de 2008b. Disponível em <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2973,1.shl>>. Acesso em 25 de novembro de 2015.

HOFFMAN, Jens. *The next documenta should be curated by an artist*. *E-Flux*, 2003. Disponível em: <[http://www.e-flux.com/projects/next\\_doc/about.html](http://www.e-flux.com/projects/next_doc/about.html)> Acesso em 02 de outubro de 2013.

KOKKINOS-KENNEDY, Katerina. Entrevista oral concedida à Clara Sampaio Cunha. Berlim, 16 de agosto de 2014.

KRAUSS, Rosalind. *A voyage to the northern sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Inglaterra: Thames & Hudson, 2000.

LIPPARD, Lucy. *Curating by numbers*. Tate Papers, 2009. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7268>>. Acesso em: 02 de novembro de 2015.

LOPES, Fernanda. *Área experimental um estudo de caso sobre exposições nos anos 1970 no Brasil*. Anais do Colóquio “História da Arte em exposições”. São Paulo: Unicamp, 2014. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/7185798-Area-experimental-um-estudo-de-caso-sobre-exposicoes-nos-anos-1970-no-brasil-1-fernanda-lobes-ppgav-eba-ufrj.html>>. Acesso em: 02 de dezembro de 2015.

MALRAUX, André. *Le musée imaginaire*. Gallimard: Paris, 1965.

MARTIN, Jean-Hubert. In: BUCHLOCH, Benjamin. *The Whole Earth Show*. Art in America, vol. 77, no. 5, maio de 1989. [pp.150-159, p. 211, p. 213]. Disponível em: <<https://www.msu.edu/course/ha/491/buchlohwholeearth.pdf>>. Acesso em 25 de novembro de 2015.

MCEVILLEY, Thomas. *Abertura da cilada: a exposição pós-moderna e Magiciens de la Terre*. In: Arte & Ensaios - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA- UFRJ, Rio de Janeiro, no 13, 2006. Disponível em: <[http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae13\\_Thomas\\_McEvilley.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae13_Thomas_McEvilley.pdf)>. Acesso em: 20 de novembro de 2015.

MCSHINE, Kynaston. *The Museum as Muse – Artists Reflect*. New York: The Museum of Modern Art, 1999.

MESQUITA, Ivo. Entrevista concedida a Hans Ulrich Obrist, Adriano Pedrosa e Ivo Mesquita em 2003. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI Comunicação, 2010 [pp.183-305].

MONTELONGO, Perla. Entrevista oral concedida à Clara Sampaio Cunha. Berlim, 18 de agosto de 2014.

MORAIS, Frederico. In: GONZALO, Aguiar. *Frederico Moraes, o crítico-criador*. Portal Cronópios, 2008. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=9384&portal=cronopios>>. Acesso em 03 de dezembro de 2015.

MUNT, Alex. *Jean-Luc Godard Exhibition: Travel(s) in Utopia, Jean-Luc Godard 1946-2006, In Search of a Lost Theorem*. In: CAPUTO, Rolando & MURRAY, Scott [eds.]. *Senses of Cinema*, Issue 40, 2006. Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2006/editorial/40index/>>. Acesso em: 17 de novembro de 2015. [Revista online]

NEIVA, Simone e PERRONE, Rafael. *A forma e o programa dos grandes museus internacionais*. São Paulo: Revista da Pós-graduação da FAUUSP, v.20, n. 34, 2013. Disponível: <<http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/81046/84695>>. Acesso em 27 de agosto de 2014. [Artigo]

NUNES, Kamilla. *Espaços autônomos de arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013. Disponível em: <<http://editoracircuito.com.br/website/wp-content/uploads/2013/11/espacos-autonomos-web-11.pdf>>. Acesso em 27 de novembro de 2015.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco – A ideologia do espaço de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

\_\_\_\_\_, Hans Ulrich. *Ways of curating*. Londres: Allen Lane, 2014.

OGUIBE, Olu. *O fardo da curadoria*. In: Concinnitas, Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, Ano 5, no 6, julho de 2004. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/>>. Acesso em: 21 de setembro de 2014.

ORTHOFF, Gê. *Capa* (Entrevista à revista). In: *Museologia & Interdisciplinaridade*, vol.1, nº2, (2012). Brasília: UnB/FcI, 2012. Disponível em: <[https://issuu.com/necfci-unb/docs/revista\\_museologia\\_pdf](https://issuu.com/necfci-unb/docs/revista_museologia_pdf)>. Acesso em 16 de março de 2015. [pp. 149-152]

PANEK, Bernadette. *Mallarmé, Magritte, Broodthaers: jogos entre palavra, imagem e objeto*. Revista ARS, v.4, n8. Universidade de São Paulo: USP, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2977>>. Acesso em 27 de agosto de 2014 [artigo]

REZENDE, Renato e BUENO, Guilherme. *Conversas com curadores e críticos de arte*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

RICHTER, Dorothee. *A brief outline of exhibition making*. In: 1,2,3... Thinking about exhibitions. OnCurating.org, Issue #6/10. Disponível em: <<http://www.on-curating.org/index.php/issue-6.html#.VQSaqnF-So>>. Acesso em: 27 de agosto de 2014.

SMITH, Terry. *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International, 2012.

SPECTOR, Nancy; FOWLE, Kate [orgs.]. *Symposia The critical edge of Curating*. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 2011. Disponível em: <<http://www.guggenheim.org/new-york/calendar-and-events/2011/11/04/the-critical-edge-of-curating/989>>. Acesso em 20 de outubro de 2013.

SEPULVEDA, T. Jorge, *Encuentro de Gestiones Autónomas de Artes Visuales Contemporáneas*, Córdoba, 2011. In: NUNES, Kamilla. *Espaços autônomos de arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013. Disponível em: <<http://editoracircuito.com.br/website/wp-content/uploads/2013/11/espacos-autonomos-web-11.pdf>>. Acesso em 27 de novembro de 2015.

SZUPINSKA, Joanna. *Grandfather: a History like ours*. In: MYERS, Julian & MARKOPOULOS, Leigh [eds]. *HSz – as is / as if*. Califórnia: California College of the Arts, 2010 [pp.31-41]. Disponível em: <[http://www.grupaok.com/s/Szupinska\\_2010\\_Grandfather.pdf](http://www.grupaok.com/s/Szupinska_2010_Grandfather.pdf)>. Acesso em 23 de novembro de 2015.

TREZZI, Nicola. *The art of curating: A constellation of artist-curated exhibitions*. Itália: Flash Art nº 271, 2010. Disponível em: [http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=articulo\\_det&id\\_art=542&det=ok&title=THE-ART-OF-CURATING](http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=articulo_det&id_art=542&det=ok&title=THE-ART-OF-CURATING)>. Acesso em 23 setembro de 2013.

VILA-MATAS, Enrique. *Não há lugar para lógica em Kassel*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

ZANINI, Walter. Entrevista concedida à Hans Ulrich Obrist, Adriano Pedrosa e Ivo Mesquita em 2003. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI Comunicação, 2010 [pp.183-305]

## VII. ANEXOS

### VII.1 ANEXO I – Formulário de inscrição do projeto Estudos de Recepção – arte contemporânea em espaços domésticos (2015)



Governo do Estado do Espírito Santo  
Secretaria de Estado da Cultura do Estado do Espírito Santo  
Fundo de Cultura do Estado do Espírito Santo

#### ANEXO III – FORMULÁRIO DE PROJETO

##### IDENTIFICAÇÃO DO PROJETO

<b>Título:</b>	TRABALHOS DOMÉSTICOS
----------------	----------------------

##### IDENTIFICAÇÃO DO PROPONENTE

<b>Nome:</b>	CLARA SAMPAIO CUNHA
--------------	---------------------

##### APRESENTAÇÃO E OBJETIVOS DO PROJETO

Faça uma apresentação do projeto, esclarecendo quais os resultados que o projeto pretende alcançar. O que se quer atingir com o projeto?

**Trabalhos Domésticos** é um projeto curatorial que visa criar novas relações com a arte e com seu espaço de experiência tanto para o público quanto para os artistas envolvidos. Nesse processo, as práticas, valores e questões específicas do mundo da arte são transportados para a esfera do doméstico, criando tensões entre os códigos próprios de cada um desses campos.

O projeto tem como objetivo primário transformar o espaço doméstico em uma plataforma de exposição, visando explorar as características específicas desse lugar tão central na vida contemporânea, no sentido de reconfigurá-lo como lugar de criação e consumo artístico. Adotando a perspectiva de um experimento social, pretendemos problematizar a assepsia inerente aos espaços expositivos modernos (o chamado *cujo branco*) e seus códigos de observação habituais (fazer silêncio, fotografar, evitar comer, tocar, se aproximar), possibilitando que a riqueza do universo privado de cada residência dê o norte para criação de obras *site-specific* e de novas experiências estéticas.

Secundariamente, pretendemos que o potencial crítico da arte possa vir a problematizar o atual estatuto do espaço doméstico e suas dinâmicas de privacidade e uso. Ao questionar a lógica de acesso de maneira a permitir que a *casa-exposição* receba pessoas desconhecidas como seus convidados, permite-se trocas entre anfitrião e visitantes, tornando públicas, mesmo que temporariamente, coleções e universos antes restritos à esfera privada.

Por se tratar de um projeto de curadoria experimental, **Trabalhos Domésticos** depende da disposição do público para se submeter a uma experiência artística nova; bem como da generosidade dos artistas em expor em lugares não projetados para se mostrar obras de arte (no sentido da iluminação, da circulação). Assim, o que interessa ao tensionar o doméstico e o privado, é problematizar alguns elementos convencionais de exposições de arte, como a mediação e a curadoria. A figura do anfitrião, o dono da casa, se estabelece como mediador não apenas para o *público-visita*, como também para a própria curadoria, visto que a produção de obras estará sujeita à sua gerência do espaço. É o dono da casa que ficará responsável por criar dinâmicas de acesso à exposição, a partir de seus hábitos e rotinas.





Governo do Estado do Espírito Santo  
Secretaria de Estado da Cultura do Estado do Espírito Santo  
Fundo de Cultura do Estado do Espírito Santo

Com intuito de realizar duas exposições de média duração em Vitória e Jacaraípe, o projeto propõe a instalação de obras *site-specific* em residências com condições diferentes de habitação. O primeiro dos lugares pensados para a exposição é o apartamento do professor Erly Vieira Jr., localizado na Rua do Vintém, em Vitória. Trata-se de uma habitação ampla, tipicamente metropolitana, rodeada pelo burburinho do centro da cidade. Erly, que mora sozinho, possui uma vasta coleção de arte e de outros bens culturais pelos quais nutre bastante afeto. Essa configuração gera um contexto rico para o trabalho *site-specific* dos artistas, que precisarão de alguma forma se relacionar com o “acervo” acumulado pelo seu anfitrião. O segundo é a casa de praia da fotógrafa Ignez Capovilla, localizada em Jacaraípe, distrito da Serra. Esse lugar nos oferece outra lógica de domesticidade, baseada na ocupação sazonal, bem como outra configuração territorial, auto-construída, contando com elementos como quintal e piscina. Esses atributos se unem para dar aos artistas possibilidades de trabalho bastante diversas da primeira situação.

Alguns artistas que gostaríamos de envolver nesse projeto, a depender de sua disponibilidade, são Raquel Garbelotti, Mariana de Moraes, Polliana Dalla, Mariana Reis, Breno Silva e Graziela Kunsch. Apesar de serem originários de diferentes estados brasileiros, a maior parte deles vive e trabalha no Espírito Santo já há algum tempo. A título de exemplo, descrevemos abaixo um pouco mais sobre seus perfis, interesses e práticas de criação, de modo a dar ao leitor uma ideia mais palpável sobre o resultado de **Trabalhos Domésticos**.

Além de ter um trabalho marcado por profundas preocupações com as *especificidades do local*, **Raquel Garbelotti (SP)** sempre se mostrou interessada por práticas de construção vernaculares, seja na aproximação quase etnográfica das moradias do povo pomerano, seja pela apropriação de formas de engenharia suburbana como o *puxadinho*.

A fotógrafa **Mariana de Moraes (ES)** desenvolve há bastante tempo uma pesquisa poética sobre o tema da paisagem doméstica. Na ideia da sua *casa de Vir*, o lar aparece como proposta de encontro afetivo-cultural. Os trabalhos que produz também estão afins com esse universo, não só por adotarem temas singelos e familiares, como também pelo uso de suportes que se inserem naturalmente no contexto da casa, tal como ímãs de geladeira.

Tendo iniciado sua prática artística como desenhista, **Polliana Dalla (ES)** tem trabalhado cada vez mais para além das superfícies de representação. Desde 2010, se dedica ativamente à produção em situações de viagem, atenta a marcos históricos e geopolíticos. Na dupla exploração do ato de caminhar e dos sistemas cartográficos, é possível perceber seu interesse pelo caráter do traço como percurso espacial. Em um contexto doméstico, é relevante como, por meio de seu crescente cuidado com o contexto de exposição, a obra de Polliana pode vir a ganhar tratamentos de instalação ou desenho *in situ*.

Com o projeto *Mutantes* (2013), o trabalho de gravura de **Mariana Reis (DF)** se desenvolveu no sentido de explorar o espaço urbano, ocupando a cidade com imagens vestigiais de seres imaginados. Ao trazer essas figuras para um contexto mais convencional de exposição, a artista produziu tensões com o repertório de sistematização próprio do museu, criando outro nível de compreensão para o trabalho. Para **Trabalhos Domésticos**, é interessante pensar como jogos de significação semelhantes poderiam se dar quando a camada de gravura se interpõe na arrumação do espaço doméstico.



Governo do Estado do Espírito Santo  
Secretaria de Estado da Cultura do Estado do Espírito Santo  
Fundo de Cultura do Estado do Espírito Santo

O arquiteto **Breno Silva (MG)** ficou conhecido por *Lotes Vagos* (2005), projeto coletivo para o mapeamento e transformação de lotes inutilizados em espaços públicos temporários. O teor micropolítico dessa ação pode ser trazido para dentro do lar, dando corpo a questionamentos acerca dos efeitos da lógica do mercado e da especulação imobiliária na configuração das moradias contemporâneas e seus regimes estéticos.

**Graziela Kunsch (SP)** tem um trabalho consistente de ativismo junto a grupos como o *Movimento Passe Livre*, comprometido com o direito universal à cidade. Sua prática artística está ligada à crítica institucional. Por muitos anos realizou um projeto de residência em sua própria casa (a *Casa da Grazi*), por onde passaram diversos artistas e coletivos de todo mundo. Em parceria com o coletivo de arquitetos *Usina*, realizou a documentação audiovisual do processo de criação de assentamentos do MST. Seu trabalho com “anti-cinema” e com livros de sua biblioteca dão a possibilidade de resignificar certos elementos domésticos (como aparelhos televisores e estantes).

O orientador escolhido é **Gabriel Menotti**, professor da UFES que também atua como curador independente. Menotti realizou pesquisa de doutorado ressaltando os aspectos críticos e criativos envolvidos na prática curatorial, adotando esse tipo de trabalho como uma das suas principais metodologias de investigação estética e filosófica. Menotti também possui interesse na história dos espaços e das situações de exposição. Todas essas aptidões serão de grande valia para a orientação de **Trabalhos Domésticos**.

O processo de exposição começará com um mapeamento dos lugares a partir de visita e conversa com os anfitriões. Isso nos permitirá descobrir quais espaços e dinâmicas de acesso das casas estarão disponíveis em primeira instância. A seguir, faremos a aproximação com os artistas, levando-os aos espaços de exposição e apresentando a proposta inicial para cada um deles. Na próxima fase, espera-se que os artistas surjam com contra-propostas de ocupação, que serão negociadas no próprio processo de produção das obras. Esse percurso culminará com a exposição, primeiro em uma casa, depois na outra. Em ambos os lugares, a programação pública da exposição – incluindo atividades como vernissage, encontros de arte-educação e palestra curatorial – assumirá formas adequadas ao lugar, seguindo modelos habituais do encontro doméstico (como, por exemplo, um *chá-da-tarde*).

Além das exposições em si, este projeto também prevê um longo processo de pesquisa sobre o espaço doméstico e seus usos artísticos, a ser documentado em um *blog* durante toda a duração da bolsa. Pretendemos registrar toda a experiência em foto, áudio e vídeo, desde as primeiras reuniões de planejamento até o encerramento das atividades. Posteriormente, publicaremos na Internet uma edição desse material, acompanhada de transcrições de diálogos, documentação de obras e textos críticos.





Governo do Estado do Espírito Santo  
Secretaria de Estado da Cultura do Estado do Espírito Santo  
Fundo de Cultura do Estado do Espírito Santo

#### JUSTIFICATIVA DO PROJETO

Explique os motivos que levaram a propor o projeto. Qual a importância do projeto? Por que ele deve ser realizado?

A metamorfose dos espaços expositivos ao longo das últimas décadas responde às inquietações próprias da arte contemporânea e sua heterogeneidade de territórios, propostas e suportes. As novas orientações artísticas que aparecem a partir da década de 60, sobretudo no que diz respeito ao deslocamento das obras de artes para lugares fora dos museus e galerias, incitam o debate sobre um modelo diferente de participação do observador. É esse mapeamento de lugares possíveis que cria novas interpretações e experimentações para o campo da arte, podendo permitir maiores aproximações entre arte e público.

Muito se discutiu sobre a dualidade entre arte pública e espaços institucionais, porém pouca atenção foi dada ao espaço doméstico, embora este tenha se transformado tanto quanto aqueles. Das casas gregas com tipologias voltadas para seu interior, simbolizando a circunscrição da vida privada, às unidades de habitação de Le Corbusier que tinham por objetivo resumir toda a dinâmica da vida urbana, aos apartamentos contemporâneos cada vez mais compactos e funcionais, percebemos como o ser urbano responde diretamente à construção simbólica imposta pelos espaços que habita. É preciso ressaltar, portanto, que tais transformações refletem mudanças no modo de vida contemporâneo, nas dinâmicas de convivência, parentesco e amizade (relações sociais e laços afetivos); nos ritmos de trabalho e lazer; e por fim, nos próprios usos de espaço.

Além disso, o espaço doméstico dá possibilidade de expor trabalhos incipientes ou experimentais, escapando à lógica comercial que rege o mercado de arte. Nos grandes centros, a casa tem aparecido como um espaço de exposição alternativo, capaz de driblar as poucas oportunidades disponíveis para jovens artistas. Em países como Estados Unidos e Alemanha, nota-se uma proliferação dos *apartment galleries* e projetos de residência artística que misturam o ateliê com espaço de moradia e de exposição. No Brasil, experiências em âmbito nacional como a *Casa Fora do Eixo* (residência temporária para produção de eventos culturais), além de *Exposição de Apartamento* (em que o artista Biel Carpenter expõe suas obras em sua residência, aberta ao público) e a *Casa da Xiclet* (a artista cede sua própria casa para exposições sem curadoria, cujos espaços expositivos são delimitados conforme cotas a serem pagas pelos artistas interessados) ambos em São Paulo, são exemplos de iniciativas em torno da discussão do doméstico.

Mais do que simplesmente criar novos espaços físicos, a proposta serve para estimular discussões sobre novas formas de exposição e circulação da arte. O que a princípio pode parecer restritivo, por não se tratar de um lugar público, com funcionários à disposição em horário comercial, acaba por oferecer uma experiência íntima para cada convidado que entra na casa: o anfitrião se torna mediador de seu universo doméstico e aproxima o público das obras, com um discurso informal, *caseiro*. Encaramos aqui a hospitalidade como valor curatorial que potencializa o acesso, acreditando que a força do projeto reside na possibilidade de multiplicação de ações desse tipo, influenciando todo o sistema de produção em arte.



Governo do Estado do Espírito Santo  
Secretaria de Estado da Cultura do Estado do Espírito Santo  
Fundo de Cultura do Estado do Espírito Santo

#### PÚBLICO-ALVO

Informe as camadas da população que se pretende atingir com o projeto.

Em primeira instância, **Trabalhos Domésticos** interessa a entusiastas e especialistas do campo da produção estética, tais como artistas, curadores, críticos e historiadores de arte. Nesse sentido, o projeto também conversa com a ampla parcela da população que “cura” as suas próprias residências, seja com objetos caracterizados como obras de arte ou não. A exploração das economias de acesso e das dinâmicas de ocupação do ambiente doméstico encontra ressonância no universo de arquitetos, urbanistas, decoradores, cientistas sociais e da sociedade em geral, particularmente dos moradores das regiões em que as exposições ocorrerão. No entanto, é importante ressaltar que o público de **Trabalhos Domésticos** não se limitará ao local, uma vez que o projeto buscará criar diálogos por meio de plataformas online.

#### ESTIMATIVA DE PÚBLICO

Informe a quantidade de público que se pretende atingir com o projeto.

700 pessoas

#### FAIXAS ETÁRIAS DO PÚBLICO

Informe as faixas etárias que se pretende atingir com o projeto.

<b>X</b>	<b>Crianças</b>
<b>X</b>	<b>Adolescentes</b>
<b>X</b>	<b>Adultos</b>
<b>X</b>	<b>Idosos</b>

#### Material de Divulgação

Informe a peça (cartaz, folder, panfleto, convite, etc) ou o meio utilizado (e-mail, site, folder eletrônico, etc) para divulgar o projeto

#### Quantidade

Informe a quantidade de peças a serem produzidas

Cartaz	200
Folder/livreto	1000
Mailing	-
Redes Sociais (facebook, instagram)	-
Blog	-

#### EQUIPE DO PROJETO

Relacione os principais profissionais envolvidos no projeto e suas respectivas funções.

Nome	Função a ser desempenhada no projeto
Clara Sampaio Cunha	Curadora / Produtora
Gabriel Menotti Gonring	Orientador / Produtor
Poliana Dalla	Artista
Raquel Garbelotti	Artista
Mariana de Moraes	Artista
Mariana Reis	Artista
Breno Silva	Artista
Graziela Kunsch	Artista
Erly Vieira Junior	"Anfitrião" da residência da Exposição 1
Ignez Alves Capovilla	"Anfitriã" da residência da Exposição 2



Governo do Estado do Espírito Santo  
Secretaria de Estado da Cultura do Estado do Espírito Santo  
Fundo de Cultura do Estado do Espírito Santo

#### DETALHAMENTO DAS ATIVIDADES E CRONOGRAMA

Descreva as principais atividades do projeto e informe o tempo previsto para sua execução. Utilize quantas linhas precisar

Atividades	Duração
1- Mapeamento dos lugares escolhidos ( fotos, medições, produção de plantas baixas para consulta)	1 mês
2- Criação de blog para divulgação do processo da pesquisa com atualização semanal	8 meses
3- Referencial teórico – atualização bibliográfica acerca do tema, pesquisa de casos e análise	3 meses
4- Acompanhamento com artistas (apresentação dos lugares escolhidos e seleção de propostas)	2 meses
5- Definição do eixo temático, construção do projeto curatorial e expográfico	2 meses
6- Orientações	8 meses
7- Negociações com proprietários das casas (definições de horários e acesso)	2 semanas
8- Produção de material gráfico para divulgação	1 mês
9- Atualização de planilha de custos para prestação de contas em relatório parcial	2 semanas
10- Montagem da Exposição 1	2 semanas
11- Divulgação pelas redes sociais, blog, mailing e cartazes	1 mês
12- Coquetel de abertura da Exposição 1	1 dia
13- Palestra de arte-educação conforme previsto no Edital	1 dia
14- Palestra aberta ao público conforme previsto no Edital	1 dia
15- Documentação da Exposição 1	1 semana
16- Desmontagem	1 semana
17- Montagem da Exposição 2	2 semanas
18- Divulgação pelas redes sociais, blog, mailing e cartazes	1 mês
19- Coquetel de abertura da Exposição 2	1 dia
20- Documentação da Exposição 2	1 semana
21- Desmontagem	1 semana
22- Atualização de planilha de custos para prestação de contas em relatório final	1 mês

#### BENEFÍCIOS A SEREM PRODUZIDOS A PARTIR DA REALIZAÇÃO DO PROJETO

Descreva os resultados do projeto, os impactos no desenvolvimento cultural local e na geração de benefícios para a comunidade. Informe se haverá um produto cultural resultante do projeto e, caso afirmativo, o descreva este produto

O projeto pretende criar precedentes para mais exposições em espaços alternativos acontecerem, em especial para atender uma produção jovem, experimental, iniciante, como a exemplo de resultados observados a partir de residências artísticas e outras iniciativas no Brasil e no mundo. Além disso, objetiva incentivar o surgimento de espaços expositivos alternativos, de forma a criar um cenário fértil para debates em arte contemporânea, permitindo ganhos tanto aos artistas quanto ao público. Um dos desdobramentos é também criar uma cultura de discussão sobre coleções particulares a fim de descobrir acervos que estão no Espírito Santo e abrir espaço na memória social para essas coleções particulares. Por fim, os produtos culturais resultantes do projeto serão as duas exposições e o *blog* com relato de todo o processo de pesquisa até o encerramento das mostras, para consultas futuras.

## VII.2 ANEXO II – Convites e livretos do projeto Estudos de Recepção

